

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
ILEEL – INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

O *HÁ* DE ESCREVER

– A poética figural em *Inquérito às Quatro Confidências*, de Maria Gabriela Llansol –

JONAS MIGUEL PIRES SAMUDIO

UBERLÂNDIA - MG

2015

JONAS MIGUEL PIRES SAMUDIO

O *HÁ* DE ESCREVER

– A poética figural em *Inquérito às Quatro Confidências*, de Maria Gabriela Llansol –

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade.

UBERLÂNDIA – MG

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- S193h
2015 Samudio, Jonas Miguel Pires, 1982-
 O Há de escrever: a poética figural em Inquerito às quatro
 confidências, de Maria Gabriela Llansol / Jonas Miguel Pires Samudio. -
 2015.
 192 f. : il.
- Orientador: Paulo Fonseca Andrade.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Inclui bibliografia.
1. Literatura - Teses. 2. Literatura portuguesa - História e crítica -
 Teses. 3. Llansol, Maria Gabriela, 1931-. - Inquerito às quatro
 confidências - Crítica e interpretação - Teses. 4. - Teses. I. Andrade,
 Paulo Fonseca. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de
 Pós-Graduação em Letras. III. Título.

JONAS MIGUEL PIRES SAMUDIO

**O HÁ DE ESCREVER: A POÉTICA FIGURAL EM *INQUÉRITO ÀS QUATRO*
CONFIDÊNCIAS, DE MARIA GABRIELA LLANSOL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.

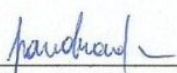
Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

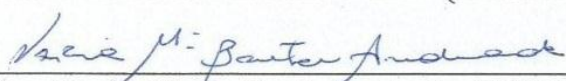
Orientador: Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade.

Uberlândia, 20 de fevereiro de 2015.


Banca Examinadora:



Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade / UFU (Presidente)



Profa. Dra. Vania Maria Baeta Andrade / UFMG



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

dedico

estas páginas e as que, sempre, não poderei não-escrever,
a mais e a só,
a ela, Maria de Lourdes, a ele, Miguel José,
a eles, Jarbas e Angélica, Jania e Álvaro,
Miguel e Rafael,
um múltiplo ramo-amor brotando na vida

a Maria Gabriela Llansol, um-resto-só-de-amor-para-sempre

AGRADECIMENTOS

em todas elas, as letras,
no nome de todas, minúsculas como a palma aberta das mãos,
porque nelas, todas, o *há* diz, e digo, escrevendo, com ele,
sol-letra e gratidão:

D ___, *há* presença amorosa que não dá medo;

Miguel, pai, *Lourdes*, mãe, *Jarbas* e *Jania*, irmãos, *Angélica* e *Álvaro*, cunhados, *Miguel* e *Rafael*, sobrinhos, *Inês*, *Luiz Ernani* e *Vânia*, tios, *Joelma* e *Ronaldo*, primos – no caminhar da vida, presenças amorosas *há* nosso lado;

Paulo Fonseca Andrade – quem me apresentou, em 2009, *Maria Gabriela Llansol*: a graça da textualidade, a visão da escrita, pequeno-amor-só para sempre, uma letra-só do *há*, na generosidade que expande pelos textos escritos, e a escrever;

Vania, *Leonardo*, *Camila*, *Lucia* – leitores amorosos: que me oferecem os seus sinais, sinais do seu afeto, o *há* da letra-leitura;

Amigos-literários, em todas as letras do alfabeto, porque todas são *há* letra: *a*, *Allana*, *Ana Paula*, *Ana Sílvia*, *b*, *Benedito*, *Biella*, *c*, *César*, *Carlos*, *Cecília*, *Cíntia*, *Clínica Freudiana*, *d*, *Daniel*, *e*, *Edson Maria*, *Eduarda Lamanes*, *f*, *Fábio*, *g*, *Grupo Legência* e *Subjetividade*, *Grupo Poeima*, *Grupo GpEA*, *Grupo de Leituras Teológicas*, *h*, *Helen*, *Hugo*, *i*, *j*, *Júnior Vasconcelos*, *Jacqueline*, *João Luiz Paravidini*, *Johan Konings*, *k*, *l*, *Letícia*, *Lisley*, *m*, *Márcio*, *Margarete*, *Mariana*, *Marisa*, *n*, *Neuber*, *o*, *p*, *q*, *r*, *Rodrigo*, *s*, *Shnaider*, *Soraya*, *t*, *u*, *v*, *Valter*, *x*, *w*, *Wesley*, *y*, *z* – companhias de afeto no caminho do *há*, nestas letras, naquelas que virão, e nas silentes, passagem pelo nosso corpo, nos sinais que trocamos em nossos encontros e nas letras em que nossos corpos-de-ler se dão a eles;

Programa de Pós-Graduação Mestrado em Teoria Literária/UFU – pela possibilidade de avançar em estudos, em experiência;

Maiza – pela gentileza em todas as minhas solicitações;

CAPES – pela bolsa que viabilizou a realização desta pesquisa.

nada
se pode dizer
com
o sexo, mas é com ele que se diz, tal a folha com o lápis.

Um velho lápis não sabe como afiar-se. Uma folha,
mesmo pura, nunca lerá o que tem escrito.

É um segredo: o segredo do há.

Digo-vos apenas: – Nada é vulgar, tudo é figurável.

Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro
confidências*, p.90.

RESUMO

O trabalho investiga a noção llansoliana de “figura”, mais especificamente a “figura” do *há*, por meio das também noções de *sobreimpressão* e *legência*, com referencial teórico advindo da Teoria Literária, Filosofia, Teologia e Psicanálise. Para o estudo de *Inquérito às quatro confidências*, de Maria Gabriela Llansol, convocam-se as “figuras” de *Vergílio Ferreira* e do *olhar atópico*, considerando a elaboração de uma poética da leitura que encontra, na “figura” do *há*, o escrever como pujança de escrita-pensamento.

Palavras-chave: Escrita. Maria Gabriela Llansol. Figuras. *Há*.

RESUMÉ

Ce travail étudie la notion llansolienne de “figure”, surtout la “figure” du *il y a* (*há*), à travers les notions aussi de *surimpression* (*sobreimpressão*) et de *legência*, en tenant compte des réflexions menées par la Théorie Littéraire, Philosophique, Théologique et Psychanalytique. En ce qui concerne l’étude de l’oeuvre *Inquérito às quatro confidências*, de Maria Gabriela Llansol, nous appelons les “figures” de *Vergílio Ferreira* et du *regard atopique* (*olhar atópico*), tout en envisageant l’élaboration d’une poétique de lecture qui retrouve, dans la “figure” du *il y a* (*há*), l’écriture comme une source puissante d’écrit-pensée.

Mots-clés: Écriture. Maria Gabriela Llansol. Figure. *Il y a*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Herbais, Bélgica (p.86).

FIGURA 2. Acrópole, Atenas (p.86).

FIGURA 3. Maria Gabriela Llansol e Vergílio Ferreira (p.120).

As obras de Maria Gabriela Llansol são referidas, no corpo do texto, de acordo com a seguinte abreviação:

Amar um cão – AC

Amigo e amiga – AA

Ardente Texto Joshua – ATJ

Um beijo dado mais tarde – BDT

Cantores de Leitura – CL

Carta ao legente – CaL

Na Casa de Julho e Agosto – CJA

Causa Amante – CA

O Curso Natural – CN

Entrevistas – E

Um falcão no punho – FP

Finita – F

Inquérito às Quatro Confidências – IQC

Hölder de Hölderlin – HH

Lisboaleipzig1: O encontro inesperado do diverso – LL1

O livro das comunidades – LC

Livro de Horas I: Uma data em cada mão – LH1

Livro de Horas IV: A palavra imediata – LH4

Onde vais, Drama-Poesia? – OVDP

Parasceve – P

O pensamento de algumas imagens – PI

A Restante Vida – RV

O Senhor de Herbais – OSH

O sonho de que temos a linguagem – STL

TÁBUA DE ASSUNTOS

PRE-ÂMBULO [13]

I. *HÁ*:

CAMINHO, VERBO, CENA [29]

o *há*, atravessando a *textualidade Llansol* em pulsação e expansão [29]
nos orientando, de *Inquérito às quatro confidências* e “O sonho de que temos a
linguagem” [32]

no caminho da *legência*: do começo no poema [34]

do “Bereshit” ao segredo do *há* sobre as águas [36]

do “Ser é” ao *há há* [45]

do “Abba” ao *Há-de-nós* [54]

do “A Negro” ao *há azul* [59]

o *há* que tenha aura [63]

o movimento do *há* [67]

o verbo do neutro *há* [80]

a cena de *Herbais-sobre-Ática* [86]

II. *HÁ*

SINAIS

ENCONTRO, ÁLBUM, CARTA [92]

o encontro na signografia [92]

o *amor ímpar* em quatro confidências, Vergílio, Augusto, Gabriela, Escrita [93]

o *encontro inesperado do diverso*, Vergílio, Augusto, Gabriela [98]

a *Aparição* do diálogo com Cristina [110]

tempo-*há*-aqui [126]

o diálogo *Para sempre* com a carta de Sandra [137]

III. *HÁ*

SÓ

UMA FIGURA [146]

o *há* existe, corpo-ponto-só no infinito [155]

um-só [160]

“dá-se”-só [162]

há letra-só [165]

h, letra *hagá* traço-só [166]

a, letra *há*-berto-só [171]

*há*absolutamente-só [176]

*há*deus [178]

DE-ÂMBULO [180]

REFERÊNCIAS [184]

PRE-ÂMBULO

“Eu vou” (IQC, p.5). A primeira imagem do livro.

“Sem medo, sem medo, sem medo” (IQC, p.171). A última imagem do livro.

A imagem aberta do livro. *Há*¹, a imagem aguda e decantada do livro.

Eu voo. Meu lugar. Expansão no espaço. Pulsação no ar. Modo de estar no lugar do livro, lugar sobre este, texto. *Há*.

Eu “vi” (IQC, p.16). A voz do olhar que recebo, o que escrevo. O que espero escrever. Sobre o livro. *Há* sobre o *há* do livro.

Este texto. *Legência*.

Que aqui se inicia, tenho, como ponto que prende o olhar, o *há*. Tive, tenho, terei o *há* como fonte e direção do olhar. Pois, no decorrer da pesquisa, me deparei com o *há*, com seu *fulgor* e, sobretudo, com o silêncio mudo que, sua *aura*, o abre a tentativas de circunscrição de sentidos. Sentidos por vezes mais, por vezes menos, abertos ao encontro com outros textos. Sentidos errantes, dispersos.

Tudo continuou, se amplificou, a partir de abril de 2014, no dia qualquer, em que me encontrei com a professora Lucia Castello Branco e dela ouvi em palavras quaisquer que assim me soam: em Llansol, o *há*, como figura, não seria travessia?. Importou-me tal questão, seguida de um instante meu de silêncio. Com a pergunta, aquilo que se dava na escrita mostrou-se o caminho transitável da pesquisa: *há*, travessia.

Há travessia no *fulgor*.

Há.

O que, transversalmente, me fez ver a pesquisa em continuidade com o projeto que, outrora, havia proposto, com o título: “Do sexo de ler este luar: a poética da *travessia* em Maria Gabriela Llansol”. Agora, escrita, pensamento, travessia, tudo se mostrou no *há*, pois a nenhum deles o *há* se identifica; não sendo sinônimo, o *há* pulsa em expansão, como

¹ Os termos que se referem a figuras llansolianas, *cenar fulgor* de beleza, pensamento e real, são grafados em itálico. Elas são uma importante proposição do texto de Maria Gabriela Llansol, e se constituem como contornos esvaziados de identidade, pulsando em seu modo próprio de existir. Nossa pesquisa se constitui como um aprofundamento acerca das figuras llansolianas, tendo como horizonte a construção de sentidos para a figura do *há*.

vivo, como *fulgor* ao redor do núcleo de envolvimento de todas as formas a escrever, *há* escrever.

Daí, a *nascência*, escrevo, usando um termo que Llansol preferia a “nascimento”, do novo título, da nova proposta: “O *há* de escrever: a poética figural em *Inquérito às quatro confidências* de Maria Gabriela Llansol”.

Quis, quero, e não concluo o querer ver o *há* de *Inquérito às quatro confidências*, o *há* de Maria Gabriela Llansol, o *há* figura.

Para tanto, disponho, nesse lugar inicial de texto, os planos do caminho, meu caminho que, agora, também ofereço ao nós da leitura, aos nós da leitura.

Em “*Há/ o Caminho, o Verbo, a Cena*”, o primeiro capítulo, nos debruçamos sobre o *há* por meio de movimentos de pensamento. Nossa pergunta de reflexão: “Qual núcleo luminoso de existência em si mesmo que a figura do *há*, em *Inquérito às quatro confidências*, delineia, contorna e modula, e de que modo ela o faz? Ainda: O que *há* – tomando como cena a morte de Vergílio Ferreira – que permanece após a morte, na *ressurreição dos corpos?*”; por meio dela, buscamos pelas marcas do *há* que atravessam a *textualidade Llansol*,² tendo como foco o início d’*O livro das comunidades* e o primeiro registro das “quatro confidências” de *Inquérito*, de modo que nos posicionamos com a escolha do *há* tal como nesse aparece, bem como em “O sonho de que temos a linguagem”. Para isso, situamos o nosso caminho, vislumbrando que se todos os começos se dão no poema, também o do *há* se dá na *legência* do poema, dos poemas de início: do “Bereshit” do livro do Gênesis ao “segredo do *há* sobre as águas” de *Inquérito*; do “Ser = é” do poema de Parmênides ao “*há há*” llansoliano; do “Abba” dos textos do Evangelho ao “*Há-de-nós*” de “O sonho de que temos a linguagem”; do “A Negro” de Rimbaud ao “*há azul*” de *Inquérito*.

Com esse movimento de *legência*, e explorando os seus riscos e as leituras fora do *fulgor*, chegamos ao *há* llansoliano, pelo caminho do “*há* que tenha aura”, transitável pelo

² *Textualidade Llansol* é uma expressão cunhada por Elisa Arreguy Maia em referência ao texto de Maria Gabriela Llansol, no posfácio a *Os absolutamente sós* (2000). Foi objeto de sua tese de doutorado, posteriormente publicada com o título: *Textualidade Llansol: literatura e psicanálise* (2012). *Textualidade Llansol*, em linhas gerais, se refere, concomitantemente, à construção de uma forma singular de escrita – tal como a compreensão de *sinthoma*, que Lacan apresenta a partir da escrita de James Joyce, que demarca o modo como o sujeito pode elaborar um “nome do pai” para si, de modo a tratar o seu “real” – e uma proposição que convida outros sujeitos a escrever na sua linhagem.

“verbo do neutro *há*” para que se vislumbre a cena de *Herbais-sobre-Ática*, em que o *há* se diz como figura da escrita-pensamento em pulsação, em expansão.

Seguindo o caminho, em “*Há/ Sinais: o Encontro, o Álbum, a Carta*”, temos como questão norteadora: “Tomando o *há* como figura de escrita-pensamento, como, em *Inquérito às quatro confidências*, ‘dá-se’ a *legência* dos sinais de Vergílio Ferreira, no *ambo* entre o ‘nosso verbo [...] escrever’ (IQC, p.42) e os pressupostos diversos?”; com isso, tratamos de aprofundar o encontro na signografia dos mundos, dos sinais escritos dos textos que se encontram em *Inquérito*. Para isso, pensamos no *amor ímpar* como encontro entre Vergílio, Augusto, Gabriela e a Escrita, passando para o *encontro inesperado do diverso* que toma como foco as conversas entre Vergílio e Augusto, tais como são expostas a Gabriela; conversas que giram, sobremaneira, ao redor das questões de Vergílio Ferreira sobre o romance e sua continuidade, bem como em relação à proposição e à realização da *textualidade Llansol*.

Disso, seguimos, por meio de uma leitura biografemática, à procura dos sinais escritos de Vergílio Ferreira em *Inquérito às quatro confidências*: chegamos, pois, à presença de sinais de *Aparição*, no diálogo com Cristina – interlocutora do narrador, no romance de Vergílio. Especialmente, aparece a questão das imagens suscitadas pelo “álbum de tia Dulce” e que tomamos, em *legência*, a partir da fotografia de Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol. Em seguida, partimos para uma reflexão sobre o tempo, considerando, como formas de realização e de encarar a temporalidade, tanto a fotografia quanto a carta, e refletindo, na *textualidade*, sobre o tempo-*há*-aqui. A carta, depois, será o outro sinal de Vergílio Ferreira, que retoma o livro *Para sempre* e a carta que, nele, é endereçada a Sandra – a esposa do narrador e interlocutora no romance.

Chegamos, assim, a “*Há/ Só/ Uma Figura*”, o terceiro capítulo. Guiados pela questão “O que a-mais pode ser escrito que ‘não quebre a incomunicabilidade das palavras’ (BDT, p.49) da figura do *há*?”, nos propomos, nesse capítulo, a, ainda, escrever sobre o *há*. E fazê-lo, encarando tal escrita não como forma de esclarecimento acerca da figura; procuramos compreendê-la a partir da expressão: “*há*: um-corpo-‘dá-se’-todo-aberto-só”, com isso intentando não concluir conceitualmente nossas reflexões sobre a figura, mas vislumbrá-la sobre determinadas imagens e tendo, na noção de “letra”, uma abordagem contundente: de existente e de insistente.

Intensificamos o *olhar atópico*, nossa figura metodológica, por uma via de “escansão” da expressão cunhada, tendo como intuito fazer ressoar as imagens de nosso

caminho reflexivo, tornando-as agudas e não abordáveis isoladamente, senão que por um modo de relações constelares. Com isso, parece-nos, chegamos a uma reflexão que, se aprofundando na abordagem de uma figura, o *há* de *Inquérito às quatro confidências* e de “O sonho de que temos a linguagem”, nos possibilita ver que, por meio de imagens relativas a uma *cena fulgor*, e sem desconsiderar sua singularidade, é possível refletirmos sobre a “poética figural” da *Textualidade Llansol*, lançando olhares abertos e que, num crescendo, se propõem a falar sempre “a mais” acerca das figuras, na figura *há*, fazendo-o por meio dos elementos da escansão: o corpo-só, ponto-só no infinito; o um-só; o “dá-se”-só; *há* letra-só; o *h*, letra *hagá* traço-só; *a*, letra *hábert*-só; o *hábsolutamente-só*, o *há-deus*.

Nesse sentido, o terceiro capítulo é constituído por movimentos. De um lado, é o ponto de chegada do caminho, da cena, e do verbo, assim como do encontro, do álbum e da carta, imagens que se atravessam, em *sobreimpressão* – técnica que, precisamente nesse momento, pretendemos fazer vibrar por meio dos fragmentos lidos e re-lidos de modo a formarem novas possibilidades de encontros e de lançamentos semânticos –, na figura, como restos de imagens na letra vislumbrável em sua solidão: *há* em expansão e em pulsação. Por outro lado, e concomitantemente, se realiza como um caminho singular, seja por meio do caminho metodológico escolhido – fazer vibrar o *olhar atópico* pela “escansão” de uma imagem elaborada; seja pela escolha eminente da psicanálise como imagem teórica preponderante.

Ademais, parece-nos ainda que nossa escolha evidencia nossa principal questão ao propor uma *legência* do texto llansoliano: não encerrar – em seu duplo sentido, de concluir e de definir – as possibilidades de leitura naquela que, para nós, pareça ser a mais pertinente. E mais, sublinhar o lugar de onde pretendemos falar: o de um *legente* que se põe ao lado do texto, lendo-o em suas imagens fragmentárias, em suas letras soltas e a soltar-se, em seu movimento contínuo de construção de sentidos, não pretendendo falar desde sua univocidade, mas, sim, desde sua proliferação e dispersão – como, de fato, um texto que se propõe falar o a-mais das figuras, sua superfície que não cessa de se contornar de modo aberto.

As linhas do nosso caminho estão expostas.

Traçadas, marcadas sobre a cena. *Há*.

Agora, um pensamento existe e insiste: acerca da *Textualidade Llansol*, acerca da

escrita aqui apresentada.

Pensamento que desenvolvo em dois movimentos: o primeiro, uma apresentação da proposição da *Textualidade Llansol*, apresentação que pretende, além de explicitar sua especificidade, dar destaque à leitura llansoliana acerca da “narratividade”; o segundo, tratar de nossa proposta metodológica, o ponto de vista da *legência* que, aqui, seguimos: o *olhar atópico*.



Em 14 de junho de 1991, ao receber o Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, atribuído a *Um beijo dado mais tarde*, Maria Gabriela Llansol afirmou:

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo, para que continue,
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de
nomear (LL1, p.116).

O texto, cuja abertura é o fragmento citado, intitula-se “Para que o romance não morra”, e foi publicado em *Lisboaleipzig 1: O encontro inesperado do diverso*; juntamente com outros textos, conferências, discursos e ensaios, forma a parte “_____ dedico-vos estes textos” que, antes de conformar-se como um anexo ao livro, é uma parte que lhe constitui. Tal fato, certamente, nos apresenta, introdutoriamente, a proposição llansoliana como, a um só tempo, espaço de escrita literária, e de ensaio-reflexão, articulando a escrita de Llansol, em suas variadas formas, como realização de um mesmo movimento: escrever, colocar-se na linhagem da escrita, na do romance, ainda que não para afirmá-lo, se não que para fazer-lhe conhecer outros corpos, outras experiências, outras paisagens inominadas. Por isso, o texto parte do “mesmo”, significante grafado quatro vezes, para afirmar sua possibilidade de *mútuo*.

Interessante, igualmente, é considerarmos que, escrevendo para dar continuidade ao

romance, a *Textualidade Llansol* também afirma:

É um facto que a literatura, ou seja o que for, me interessa pouco: o que me interessa é a proximidade-sobreposição. E não posso escrever se não estiver próxima, coincidente. Com o meu olhar sobre outro. Olhar no olhar do olhar sem fim. Procurar olhares, incluir e libertar olhares, entrar dentro de olhares paradoxais, sair deles, sofrer por ver, sorrir por ver ainda mais (IQC, p.21).

Afirmção paradoxal, sobretudo se colocada próxima da anterior: escrever para que o romance não morra e não se interessar pela literatura. Ora, então, de que romance, literatura e escrita trata o texto de Llansol?

Trata-se, usando as noções de “narratividade” e *textualidade* explicitadas pela autora, de propor um ponto de partida comum e diferentes caminhos e implicações tomadas pela *textualidade* e pela “narratividade”. Enquanto mesmo ponto de partida, lemos que “nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros” (LL1, p.118), pois, nesse gesto, a autora reconhece o impulso a atingir os estados fora-do-eu, respondendo, nesse sentido, à voz que chama à existência, pois “todos nós somos feitos, criados, **longe**, à distância de nós mesmos” (LL1, p.118, destaque no original).

A partir disso, se desenham os caminhos diversos, conforme a autora os define:

A **narratividade** tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a **verossimilhança**. O que se chama ficção não é mais do que a abordagem do **real-não-existente** o que é, pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra.

Dito de outra maneira, a **narratividade** só pode existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito – verdadeiramente prisioneiro – é obrigado a pôr à sua disposição. Esse trabalho é teoricamente infundável mas, praticamente, repetitivo. As situações, ou todos emotivos, são em número mais do que reduzido (LL1, p.119, destaques no original).

A “narratividade”, nome genérico do “romance”, se apresenta, então, como um processo de repetição que parte daquilo que, tendo realidade, não se realiza como forma de existência – o *real-não-existente* –, e, por isso, exige a participação sentimental daquele que lê: pois trata de explicitar uma forma emotiva de realidade. Tal repetição se dá a partir do mesmo material, com as mesmas narrativas, e, apenas teoricamente, é infundável, já que o ser humano a que esse material se refere se encontra preso em determinações histórico-políticas; em certo sentido, o humano a que a “narratividade” se refere é aquele fundado

pela burguesia, convidado a fazer parte de uma sociedade que, se pretende ser fundada num ideal de liberdade de pensamento e expressão, de fraternidade entre todos os homens livres e de igualdade de direitos civis, justamente por ter tais ideais voltados para um determinado grupo de humanos não participa daquilo que a *Textualidade Llansol* chama de ampliação da *liberdade de consciência*, ampliação possível no seu encontro com o *dom poético*, encontro possível na *textualidade*:

É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível.

Mas que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo**.

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais** (LL1, p.120, destaques no original).

Desse modo, a *Textualidade* se direcciona a todas as formas do *vivo*, para alargar o âmbito da *liberdade de consciência* em união com o *dom poético*. E fazê-lo por meio do encontro com as figuras, formas de existência que não encontram correspondência na realidade – os *existentes-não-reais* –, pois, como forças virtuais, elas existem no texto e, nele, desenham sua grafia de *afectos* vivos, em encontros que não cessam. Sem representação, pois não intentam construir-se sobre a função de verdade, apenas sobre a “imaginação criadora” própria do corpo – cujo pensamento é parte importante, mas não o mais significativo, como podemos afirmar a partir da compreensão llansoliana acerca da “narratividade”.

Compreendemos, assim, que a escrita de Llansol se distancia “não apenas da literatura dita representativa, como também das estratégias modernas e pós-modernas que visam romper o domínio da representação”,³ nos colocando fora da representação, e, de

³ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.210.

certo modo, fora da literatura;⁴ ou, ainda nas palavras de Lucia Castello Branco, “contrapondo a noção de *textualidade* à de *narratividade*, a autora [Llansol] proporá a construção de uma escrita não encarcerada na moldura da verossimilhança”.⁵

Assim, se, tradicionalmente, compreende-se que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”,⁶ é possível se afirmar a literatura como um jogo de espelhos entre mundo e texto; pois até “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença”,⁷ de modo que ainda no “impossível”, a representação responde à necessidade e à verossimilhança: à função da verdade como lógica interna, como não-contradição.

Na *Textualidade Llansol*, por sua vez, em decorrência do exposto, parte-se da representação para a escritura,⁸ o texto do real, o “desprovido de sentido”,⁹ objeto de desejo da literatura,¹⁰ que sempre fracassa em alcançá-lo, permanecendo, justamente por isso, em sua procura. Com isso, afirmamos com Lucia Castello Branco:

Se o real não é representável, mas apenas demonstrável, talvez seja possível concebermos um texto que [...] abandone definitivamente a representação e passe à demonstração – à mostração – do real. Esse texto, portanto, nascido da força “realista da letra”, e não da sua força simbólica, é capaz de produzir outros efeitos e de realizar outros atos de escrita e de leitura: o *corp’a’screver*, o *sexo de ler*.¹¹

Nesses outros efeitos e atos de escrita-leitura, traça-se a proposição da *Textualidade Llansol*, proposição que, cremos, pode ser vislumbrada por meio de algumas afirmações textuais: “Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa *é* ou *não é*. Não existe o *como se*” (E, p.48, destaques no original). “Não há metáfora”,¹² ou seja, o texto não pede uma prática de leitura fundada

⁴ CASTELLO BRANCO. Sobre o sexo da paisagem: Maria Gabriela Llansol e a escrita da desmemória, p.47.

⁵ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.40.

⁶ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*, p.28.

⁷ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*, p.48.

⁸ BARTHES. *Aula*, p.17.

⁹ LACAN. *Seminário 23*, o sinthoma: p.131.

¹⁰ BARTHES. *Aula*, p.22.

¹¹ CASTELLO BRANCO. Nuvens de pensamento branco, p.244.

¹² Para um maior aprofundamento acerca da não-relação do texto llansoliano com a metáfora, convidamos ao excelente texto de Vania Baeta Andrade: “Este é o jardim que o pensamento

no imaginário. Desse modo, por vezes, certos elementos que se apresentam na *Textualidade Llansol*, como o traço, os espaços em branco, qualquer figura, não significam outra coisa além daquilo que são: um traço, um espaço em branco, uma figura.

Disso, seguimos para a afirmação contundente de que “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (FP, p.52). Se não há literatura, podemos afirmar que a escrita llansoliana se move em direção não à representação do real, mas à sua apresentação, como modo não de ficcionalizá-lo, mas forma possível de acessá-lo. E, sobremaneira, pela experiência do olhar, via “técnica adequada”, na *sobreimpressão*, que, se nada tem de metafórico, nos indica que esse real é possível quando “não há literatura”, ou seja, quando a elaboração de textos de representação é desconsiderada frente à experiência da escrita.

Nesse sentido, se pode, então, afirmar que “sem provocação [...]: a textualidade é realista, se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição” (LL1, p.121): o texto llansoliano se afirma como realista e, além disso, como participando do movimento do terceiro-excluído, nos dizendo que sua operação de leitura se faz de modo diferente daquele previsto pela lógica aristotélica (silogística, do universal para o particular e sem contradição): fora, portanto, dos parâmetros da verossimilhança.

Ademais, partindo da possibilidade da existência de vários mundos – *existentes-não-reais* –, que não disputam primazia um sobre outros, mas que podem conviver, no *fulgor*, lemos que a *Textualidade* pode, por uma “técnica adequada”, convocá-los à convivência no espaço textual. Tal imagem, a dos mundos se tocando e, certamente, se atravessando e entrechocando, corresponde à *sobreimpressão* como técnica visual. Sobre essa técnica, assentamos também a nossa proposta; daí não pretendermos ser guiados por uma racionalidade reguladora, mas, sim, pelo *corpo dos afectos*, por meio dos sentidos que tais corpos manifestam. Sentidos como o olhar é sentido, o *olhar atópico*.

Tal caminho de *sobreimpressão*, o do *olhar atópico*, foi encontrado no *fulgor* e nos *afectos*.

Em janeiro de 2014, apresentei ao professor Leonardo Francisco Soares, num

permite ou isto não é uma metáfora”. No texto, ao propor uma leitura que parte da etimologia da “metáfora”, a autora marca suas diferenças frente ao *fulgor* apresentado pelo texto de Llansol. ANDRADE, Vania Baeta. Este é o jardim que o pensamento permite ou isto não é uma metáfora. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta (orgs). *Livro de asas, para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.57-66.

barulhento fim de tarde, o resultado da disciplina “O texto narrativo e suas formas: ficção, história e memória”, por ele ministrada; trata-se do ensaio: “Tecer a escrita para que o romance não morra: sobre a *textualidade* de Maria Gabriela Llansol”. Nele, me propus a analisar um fragmento de *Inquérito às quatro confidências* em que se apresenta uma *legência* do “Príncipe Feliz”, de Oscar Wilde, e em que a Andorinha tem sua presença acentuada.

Finda a leitura, ouvi, do professor Leonardo, talvez com outras palavras, mas também nestas: “Interessante o seu modo de ler que se põe, como a andorinha, a voar sobre o texto”. Compartilhei essas palavras com o professor Paulo Fonseca Andrade, vendo-as como um reconhecimento e uma nomeação de um método de leitura: como um modo de falar da *legência*.

Com a luminosidade desses encontros, em suas palavras e leituras, apresentamos, aqui, o *ponto de escrita* deste texto, seu método, seu lugar, *olhar atópico*, sua forma de *legência*:

E, por um golpe de voo ou de magia que ocorre, sob o olhar ascendente, em todas as espécies, a andorinha retomou o seu corpo alado, volteou na imagem do *Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde, e levou consigo o medo profundo de perder a identidade que se apoderara de mim pela manhã (IQC, p.16-17).

O fragmento, entre as páginas 16 e 17 de *Inquérito às quatro confidências*, realiza uma dobra: entre a visão da andorinha e a visão da escrita, uma experiência da *legência* como abertura e expansão nesse texto em que ler é escrever ao lado do texto do outro: como quem dissesse que, aqui, “escrever é amplificar pouco a pouco” (FP, p.35). O “Príncipe Feliz”, de Oscar Wilde, conto, lugar de revoadas da andorinha, nos fala da companhia no exercício de fazer ressoar o gesto humano de acolhida.

Lemos:

No centro de uma cidade, erguia-se a linda estátua de um príncipe, uma verdadeira joia: ricamente recoberta por ouro, olhos de safira, rubi em sua espada. Um encanto para os olhos dos habitantes, causa de orgulho e marca da riqueza e do bom gosto dos políticos – apesar de pouco útil, como afirmavam –, exemplo de comportamento para os jovens. Até que dá-se o encontro: uma andorinha solitária voava, certa noite, por sobre a cidade; só, pois as outras andorinhas viajaram, alguns dias antes, para o Egito, e ela, como amante inveterada, ficara, pois estivera apaixonada por um junco que, instável, agitando-se ao

ritmo dos ventos, não lhe correspondera. Decidida a encontrar suas amigas, resolveu passar a noite protegida do vento e do frio – pois o inverno já se aproximava –, junto à estátua. Lá, de repente, pensou estar mais exposta à chuva, pois grossas gotas começaram a atingi-la. Surpreendida, vê que as gotas são lágrimas, lágrimas do Príncipe Feliz que, tendo as conhecido apenas após sua morte e transformação no inútil objeto de arte, avista toda a feiura e tristeza da cidade. Chora, porque não pode agir em favor daqueles que enxerga: primeiro uma criança, filha da costureira, doente – a andorinha, comovida e convencida pelo príncipe, leva à sua mãe o rubi, afirmando que apenas esta noite estará com ele, pois o frio se aproxima, e o Egito tem encantos que ela deseja rever; fica uma segunda noite, e movida por compaixão, arranca um olho de safira do príncipe, a seu pedido, levando a um jovem escritor de peças de teatro que padece fome e frio, dormindo sobre uma escrivaninha, e que, caso não tenha essa ajuda, não concluirá um trabalho importante; por mais uma noite, a andorinha permanece junto do Príncipe Feliz, recordando-se das maravilhas do calor que encontrará no Egito e prometendo novas joias para repor as que foram arrancadas; mas, por ordem do Príncipe, arranca seu outro olho para levar para uma pobre menina vendedora de fósforos. Enfim, a andorinha, considerando a cegueira do príncipe, decide permanecer com ele para sempre, pondo-se a contar-lhe as maravilhas dos países que conhecera. Tendo ouvido, o príncipe fala:

– Querida andorinha – disse o príncipe –, tu me falas de coisas maravilhosas, mas mais maravilhoso do que tudo é o sofrimento de homens e mulheres. Não há mistério tão grande quanto a miséria. Voa sobre a cidade, pequena andorinha, e dize-me o que vires.

A andorinha, pois, voou sobre a grande cidade, e viu os ricos divertindo-se em suas belas casas, enquanto mendigos se achavam sentados nos portões. Voou por escuras vielas e viu os rostos pálidos de crianças famintas a olharem, apáticas, as ruas sombrias. Sob o arco de uma ponte, dois garotinhos achavam-se aninhados um nos braços do outro, para manterem-se aquecidos.

– Como estamos famintos! – diziam.

– Não devem deitar aqui – gritou o guarda, e eles puseram-se a caminhar na chuva.

Depois, a andorinha voltou para o príncipe e contou-lhe o que vira.

– Estou coberto de fino ouro – disse o príncipe – Deves arrancá-lo de mim, folha por folha, e dá-lo aos meus pobres. Os vivos sempre pensam que o ouro pode torná-los felizes.

Folha após folha do fino ouro a andorinha arrancou, até que a estátua do príncipe se tornou bastante opaca e cinzenta. Folha após folha do fino ouro levou a andorinha aos pobres, e as faces das crianças se tornaram mais rosadas, e elas tornaram a rir e a brincar nas ruas.

– Temos pão agora! – exclamavam.¹³

Aqui se interrompe o nosso olhar sobre o texto de Wilde. Basta saber que: de frio, a andorinha morre, junto ao príncipe que, sem ouro, não mais interessa à cidade; os restos dos dois amigos, a andorinha morta e o coração de chumbo do príncipe, única parte que não se derreteu na ida da estátua ao fogo, são arremessados num monte de poeira; do monturo, tais restos são recolhidos pelos anjos enviados por Deus para encontrarem as duas coisas mais preciosas na cidade, recebendo dele a palavra final: “em meu jardim do Paraíso, este pequeno pássaro cantará para sempre, e em minha cidade de ouro o Príncipe Feliz me louvará”.¹⁴

A andorinha arranca os olhos do Príncipe Feliz, dando-lhe os seus. Passa a ser os olhos para a dor, dor que enxerga, primeiramente, dois pobres de escrita, o jovem dramaturgo e a pequena vendedora de fósforos: um jovem autor e uma menina-conto de Andersen, dois que estão sob o jugo de outros, o diretor da peça de teatro e o pai. Torna-se o olhar para olhar a dor daqueles que não são olhados. Olhar para possibilitar a travessia, a continuidade como companhia generosa para a dor do outro que deseja ser-para os que sofrem, os que lhe fazem um pedido, um pedido de cuidado expresso pela nudez do seu rosto de outro,¹⁵ pedido que expressa um desejo de continuar até encontrar seu próprio caminho, como se nos dissesse: “Ajude-me a atravessar a morte” (STL, p.7), também lido como “quando eu me for, feche o meu texto” (STL, p.7).

Feita o olhar para a dor do outro, a andorinha é a companhia para a fragmentação da estátua, o seu amigo que se desfaz em entrega, pois, numa imagem latente de religiosidade cristã, o desapego e a esmola são superados pelo gesto daquele que acompanha quem ama até a morte, a última queda para o corpo e para aquilo que, nele, resiste: um coração de chumbo, a própria morte que perdura o corpo da ave.

Queremos a andorinha e seu olhar de companhia. A andorinha e seu trabalho de *aestheticum convivium* com o príncipe, convívio para que a estética seja aceita pelo, e aceite o pensamento, e a *liberdade de consciência* e o *dom poético* possam ser o *ambo* para a *permanência breve* dos corpos que morrem. Queremos a andorinha e o seu olhar, chamando-o de *olhar atópico* – olhar não fixo, que nos levará à visão da escrita, e é figura em *Inquérito às quatro confidências*, como veremos. Queremos o olhar da andorinha,

¹³ WILDE. *Contos e novelas*, p.193-194.

¹⁴ WILDE. *Contos e novelas*, p.196

¹⁵ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.69-70.

nosso ponto de vista tomado para assumirmos nossa parte do *pacto de bondade* e para respondermos, com o texto, ao pedido de ajuda para atravessar a morte: “não ajudei, *dei*” (STL, p.7). O *olhar atópico*, a figura que elegemos para nossa *legência*, é a generosidade da não recusa ao pedido do outro que morre, pedido que se expressa pela continuidade do texto que se escreve, a continuidade que, como afirma Maria Gabriela Llansol a Graça Vasconcelos, em entrevista por ocasião do lançamento de *Inquérito às quatro confidências*, é o *há*:

Digamos, o “há” é a certeza inabalável de que há um núcleo que nunca será destruído e que tem sua existência nele próprio. Eu penso que a energia de certos autores, ou de certos seres humanos, de certos vivos, se funda precisamente nessa existência, nessa força, nessa pujança que lhe assiste sempre com a convicção de que ela nunca se romperá e nunca atingirá o fim. É uma espécie de bala granítica (E, p.62).

É o *há*, pois, nosso ponto de guia, pois ele indica aquilo que, na travessia, se escreve daquele que dirigiu ao gesto de escrever o seu pedido de continuidade. A esse aspecto voltaremos, considerando que, a partir daqui, nossa *legência*, em sua figura de *olhar atópico*, será essa imagem que voeja para colher fragmentos do mundo escrito, que, em nosso caminho pelo (através e ao lado) *há* llansoliano, se encontra com vários nomes. Nomes de autores que, fulgorizados, nos interessam por aquilo que, de muitos modos, nos disseram acerca “do fato de que há”. Vozes que ressoam em nosso pensamento sobre a figura do *há* de Llansol; no texto que reconhece que este “é o armazém dos sinais de Rilke; este é o armazém dos sinais de Hölderlin; este é armazém dos sinais da tua Dickinson; este é o armazém dos sinais de Fernando Pessoa” (IQC, p.127), e mais, que se olha em outro momento como sendo “o armazém de sinais de Aossê, o armazém dos sinais de Comuns não está longe [e] este é o armazém dos sinais de Éluar” (CN, p.15). Nesse texto, nos encontraremos, em seu caminho, com outros armazéns de sinais, pois aprendemos que

[...] a escrita é um armazém de sinais _____,
ou a sua cena (IQC, p.127);

Esses outros armazéns de sinais respondem por certos nomes de *permanência breve*, textos, como Parmênides, também Lacan, sobrevoando Blanchot, Lévinas, numa amizade-literária que nos expande até Heidegger, e deste a Merleau-Ponty e a Derrida, e ainda outros que, porventura, nos encontrarem no caminho, como *armazém de sinais* que

amplifiquem o gesto de *legência* do texto, modo de vislumbrar, não de consignar (LC, p.10), modo de ver e não de abarcar representativa ou interpretativamente, modo de aceitar que: “Estou aqui _____ porque o movimento é a passagem obrigatória para a pupila. Vou daqui _____ porque este é o ponto onde os meus olhos se formaram” (AC, p.43). Também modo de ler os movimentos e os traços que unem as letras, os armazéns e suas constelações de imagens, imagens que nos importarão sendo imagens de pensamento, e serão lidas no “ver, entre o ver e o não-ver” (CN, p.15), entre o olho e o seu desvio para outra *paisagem*.

Na “abertura de caminhos, o contar de caminhos do desencaminhamento”,¹⁶ nos encontramos na abertura da dispersão e da errância do texto llansoliano, em que, ressoando, permanece o *há*. Nesse caminho de abertura, situamos no *olhar atópico* o “medo profundo de perder a identidade” (IQC, p.17), recordando que, na *textualidade Llansol*, “arriscar a identidade” é a responsabilidade que cabe ao ser humano, quando assume o seu lugar de “ponta aguda da vontade de conhecer” (E, p.19) – algo a que nos propomos acercando-nos do *há* –, adentrando nos perigos da *metanoite*, e, sobretudo, nos deixando fulgorizar, creditando ao *fulgor* do texto a condição de existir-fora dos enredos repetitivos do mundo, como figuras textuais abertas aos encontros que perduram, no *encontro inesperado do diverso*. Além disso, olhar com *olhar atópico* é ver que, sobrevoando os mundos escritos, que atendem por muitos nomes de fulgor, o *olhar* não se fixa às cenas que vê, as cenas da *legência*, as *cenas fulgor*, pois

[o] que tenho referido raramente é que essas *cenas fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próxima desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva _____ a cena desaparece, e o olhar cega.

Há, assim, que ter o cuidado de desviar o olhar (LL1, p.140, destaques no original).

Empreender a *legência* torna-se, então, o risco assumido no ato de desviar o olhar, não colher a verdade imaginária da cena, mas abri-la pelo encontro com outros textos, e suas cenas, permitindo que, na escrita, se possa viver o *olhar atópico* como pensamento do fora a afetar o corpo, marcado pelo fato de que:

Não há visão sem pensamento. Mas não *basta* pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce “por ocasião” do que acontece no corpo, é “excitada” a pensar por ele [...] A situação é portanto a seguinte: tudo o que se diz e se pensa da visão faz dela um pensamento.¹⁷

É certo que Merleau-Ponty fala do olhar do pintor. É certo, também, que a *cena fulgor* do “texto que eu desenho” (CN, p.14), dos textos de Llansol, desenha imagens às quais se deve ter o “cuidado de desviar o olhar” (LL1, p.140), para que sua intensidade permita que o *corpo de afectos* e do *vivo* seja o lugar da escrita. Por isso, as afirmações do filósofo nos colocam frente ao *olhar atópico* como força de pensamento do texto, do vivo e do corpo que – entrelugar e entrecruzamento de escrita – é *corp’a’screver*; tal como a andorinha que dá seu olhar ao príncipe, o *olhar atópico*, tendo visto as cenas, as imagens, seus litorais e seus traços, e que será o olhar sobre a geografia dos mundos escritos e dos mundos a escrever, um olhar de *sobreimpressão*, marca da escrita llansoliana.

Guiados por esse *olhar*, lemos, em *Inquérito às quatro confidências*:

[...] Entrechocar os olhares,
fazer
excederem-se as imagens,
até que elas desmaiem na *sua* noite possessiva mas não canibalesca.
Para cada imagem fazer um conto, baralhá-las,
assistir à criação sem compreendê-la
a não ser por um olhar,
um último olhar (IQC, p.21-22, destaque no original).

Um último olhar que olha para o que está próximo e nos dirige um pedido: “feche meu texto” (IQC, p.17), “voa sobre a cidade, pequena andorinha, e dize-me o que vires”,¹⁸ um olhar que está próximo do olhar do outro, que os aproxima para os distanciar, para que vejam mais do que possam compreender, tal como o olhar que pousa sobre a criação – não entender o que se cria, não entender o fato de que o que *há* é incompreensível –, um olhar que afeta o corpo daquele que lê, seja pelo “sofrer” ou pelo “sorrir”. E isso, porque, na *textualidade Llansol*, as imagens que se excedem não o fazem em posição de dependência do olhar do outro: a relação entre os olhares se dá em *sobreimpressão*, sem qualquer ranço de hierarquia de olhares ou de pontos de vista. Além disso, o texto tem como questão “fazer de nós vivos no meio do vivo” (LL1, p.120), no *olhar atópico* que vê o devir e a

¹⁶ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.26.

¹⁷ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p.36, destaque no original.

¹⁸ WILDE. *Contos e novelas*, p.193.

simultaneidade, o espaço *sobreimpresso*, sem pontos de hierarquia e Verdade:

[...] tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Olho com olhar vago, como se nada fosse claro, olhando através de uma janela. Tudo, no seu conteúdo, se equivale. Nenhum ponto vale mais do que o outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste (FP, p.123).

Esse olhar é realização, pela distância última entre o olho e a mão, no “espírito do meu corpo, que estava na minha mão e no meu olhar”, do desenho da “figura monstro da metanoite” (IQC, p.16), o risco e o medo de perder a identidade humana que se apossa daqueles que se expõem, em pensamento, corpo e gesto, à visão da escrita. Visão e olhar que, como o *drama-poesia*, respondem “à única procura da poesia: será possível olhar sem cindir?” (CN, p.13).

Há o caminho.

Há os seus sinais.

Há a só figura, por uma poética dele.

Do há.

I. *HÁ* CAMINHO, VERBO, CENA

_____ter aberto este
caminho (STL, p.8, destaque no original).

O *há* chama. Chama *há* muito. Como *há*.

A ela, figura, *há*, nos voltamos com *olhar atópico*, seguindo a proposição llansoliana.

E nos encontramos no entrechoque dos olhares, no excesso de imagens, portando a presença ausente anunciada nas três coisas que metem medo, e nas quatro confidências. Pois ambas são um excesso de imagens, um entrechoque de sentidos, uma des-posseção que não cessa de se dizer em mais de três coisas, em mais do que quatro confidências.



Há lugares a que nunca chegaremos. Mas, se o mundo desaparecer no sentido da total incoerência, o poema que não cinde irá procurar outro corpo, ou mundo _____ (CN, p.18).

Lemos na abertura d'*O Livro das comunidades*,¹⁹ com o *olhar atópico*:

Eu leio assim este livro:

¹⁹ *O Livro das Comunidades* é o primeiro livro da trilogia *Geografia de Rebeldes*, que se compõe, igualmente, por *A Restante Vida*; *Na Casa de Julho e Agosto*.

há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira. A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado, e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado. Ora sabe-se que o Vazio não se apoia sobre Nada. Há, assim, três coisas que metem medo. A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escorregiosos. É um processo terrível. Convém ter medo deste livro. Há, como disse, três coisas que metem medo. A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra. Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o Tempo: a Tradição segundo a Trama da Existência. Este livro é a história da Tradição, segundo o espírito da Restante Vida. Mais uma razão para o não tomarmos a sério. Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa. O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória. E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?
Talvez Ninguém, nem Livro.
 A.Borges

Jodoigne, 4 de janeiro de 1977 (LC, p.9-10, destaques no original).

Em *Inquérito às quatro confidências*, lemos:

“Quais são as quatro confidências de que falou?”

Vou dizê-lo muito rapidamente, e depois quero ir consigo a um outro lugar do mundo onde escrever o texto é dançá-lo ao ritmo da sua fragilidade e beleza.

A primeira confidência

é que nada somos ____ (“Não se irrite”). O *eu como nome* é nada. Há um lugar de escravidão.

A segunda confidência

é que os nossos actos, mesmo a transumância ou a transplantação do azul da jarra são menores do que nós. Há um torvelinho de intensidades a chamar-nos: são os anjos de Rilke, ou as legiões de querubins evanescentes, de Walter Benjamin.

A terceira confidência

é que não há contemporâneos, mas elos de ausências presentes; há um anel de fuga. Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras.

A quarta confiança

é sobre o desejo e a repulsa de identidade. Há um lugar edénico. (“Não, não diga nada”). De facto, deram-nos um nome, o nome por que nos chamam, mas não é um consistente – é um verbo.

O nosso verbo, por exemplo, é escrever (IQC, p.41-42, destaques no original).

Há.

Há três coisas. Coisas que metem medo. *Há*, vemos pela primeira, pela segunda e pela terceira vez, três coisas que metem medo. *Há* coisas que *O Livro das comunidades* nos dá: medo, risco e experiência do novo, da dispersão do corpo em cem memórias de paisagem, ela que é o outro corpo, o outro sexo (OVD, p.44), avançando com o texto. São coisas que *há*. E desde o livro fonte: o *há* já se vislumbra, não se consigna, naquilo que o texto porta desde, a “palavra começante”,²⁰ noção que tomamos de Blanchot, da *textualidade*: “eu leio assim este livro”, “*há*”, “*A. Borges*”.

O nosso “eu leio assim este livro” está próximo do percurso do desejo, e, portanto, da dispersão e da errância que lhe são próprios; por isso, o *há* pulsa desde um livro primeiro que não é origem, mas movimento que se esparrama pela “perca de memória” e pelos “vazio” e “Livro” que não se suportam. *Há* que pulsa por “conexões laterais”, pela *legência* que vê a paisagem de textos *sobreimpressos*, que avançam para responder a um pedido: “feche o meu texto” (STL, p.7). Como lemos:

A errância dos textos traduz-se na capacidade de dispersão que se lhes imprimir. Isso leva-me a perguntar: será a leitura que de um livro elege palavras ou expressões para as lançar noutros circuitos, para as fazer de outros mundos, a leitura que cita o fragmento sem ter claramente em vista um todo, será essa leitura uma violência transfiguradora? [...] Segundo o percurso do desejo, não há um organismo-texto, funcionalmente organizado, mas um corpo – superfície-profundidade que se renova a cada movimento de aproximação. De tal modo que a leitura não procede à circunscrição de uma finalidade (um rosto inviolável) ou à sua transmissão a um outro texto, mas desenvolve conexões laterais, elege afinidades, torna imperativos os enredos que se vão tecendo, activamente, sem o espectro de uma Origem, uma Totalidade, um Deus, ou um qualquer Fim.²¹

²⁰ Maurice Blanchot assim define a “parole commençante”: “Toda palavra iniciante [parole commençante], ainda que seja o movimento mais suave e mais secreto, é, porque nos empurra infinitamente para adiante, aquela que abala e que mais exige: tal como o mais brando raiar do dia no qual se declara toda a violência de uma primeira claridade, e tal como a palavra oracular que nada dita, que a nada obriga, que nem sequer fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixo na direção do desconhecido” (BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p.64).

²¹ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.27.

O *há* pulsa e toma destinos em sua pulsação, se metamorfoseando e permanecendo, tal como os caminhos da pulsão de que nos falou Freud, pulsão que age como “força constante”, da qual não é possível fugir, que conhece diversos destinos deslocando-se entre eles, entrecruzando-se,²² por ser “livremente móvel, que pressiona por descarga;”²³ uma primeira imagem que vemos no *há*: pulsação que se expande desde a “palavra começante” da *textualidade Llansol*, metamorfoseando-se semanticamente e permanecendo escrita e pensamento.

Há.

Há, em *Inquérito às quatro confidências*, num eterno retorno do mútuo, lugares. *Há* um lugar de escravidão, *há* um torvelinho de intensidade a nos chamar, *há* um anel de fuga, *há* um lugar edênico. *Há* o eu, e, recordando-nos que “perguntar ‘quem sou’ é uma pergunta de escravo; [e] perguntar ‘quem me chama’ é uma pergunta de homem livre” (FP, p.120-121), *há* também aquele que nos chama, “o torvelinho de intensidades” (IQC, p.41), Rilke, a poesia, a escrita, Benjamin, o pensamento, a escrita; *há* o “anel de fuga”, o “lugar onde somos figuras” (IQC, p.41), e figuras que habitam o *espaço edênico*, um novo lugar da criação que, ainda que assistida sem ser compreendida, é o lugar da visão de que os nomes de permanência que recebemos, e pelo qual o torvelinho “nos chama”, são verbos. Assim como *há* é verbo: “o nosso verbo, por exemplo, é escrever” (IQC, p.42), como quem poderia dizer: o nosso nome é *há*, um traço de silêncio, escrita-pensamento, um fragmento que, “no *há* que escolhi” (STL, p.15), se encontra “sobre”, *sobreimpressa*, na “escrita que provisoriamente dá pelo meu nome” (STL, p.17). *Há* escrita-pensamento, silêncio e traço, corpo de *permanência breve*, marca que atravessa, qual arco singular tracejado, o dentro-fora do texto de Llansol, até que o *vivo* chegue a todo o universo.

Nosso verbo escrever, aqui, é *há*. É o *há* de Maria Gabriela Llansol, é o *há* de *Inquérito às quatro confidências*. E de “O sonho de que temos a linguagem”, excertos retirados do Diário, por a autora considerar que lhe tiravam “leveza e aceramento” (STL, p.8), e publicados posteriormente. E o *olhar atópico* é o modo de ver o *há*, nosso ponto de *legência*.

Nosso verbo, a palavra e seu risco, lugar fora da escravidão, lugar da cena da dispersão e da errância do texto: o próprio *há*, o lugar que nos chama:

²² FREUD. Pulsões e destinos da pulsão, p.146 e p.149.

²³ FREUD. Além do princípio do prazer, p.198.

Na palavra, havia o poço e o jogo. O jogo, disse-lhes, consiste em dançar nos bordos do poço.

– Os bordos do risco? – perguntaram.

– Sim. O bordo *é* eu. Quem me chama está no fundo do poço, ou esvoaçando-lhe por cima.

– Quem te chama? – quiseram saber para compreender a regra do jogo.

– O há – respondi-lhes – Quem havia de ser? (STL, p.9, destaques no original).

O *há* chama, chama da “superfície-profundidade que se renova a cada movimento de aproximação”,²⁴ do profundo-poço e da superfície-jogo, o texto e seu convite: o *há* “no fundo do poço ou esvoaçando-lhe por cima” (STL, p.9). Chama e é lugar de onde se chama, a “cena infinita” (IQC, p.41), lugar onde somos figuras. Também é o lugar onde Vergílio Ferreira receberá os nomes de sua *permanência breve*: *Inquérito às quatro confidências*. Entendendo-se, na palavra *inquérito*, o fato de perguntar, pois ele é o “conjunto de atos e diligências que têm por objetivo apurar a verdade de fatos alegados”, cuja etimologia “é buscar por muito tempo”,²⁵ e *confidência* como crédito, comunicação de segredo, confiança,²⁶ vemos, em *Inquérito às quatro confidências*, o lugar em que se busca examinar o que, do amigo morto, “um grande criador” (STL, p.7), *há* que permanece. Confia-se o pedido à tarefa de *legência* do “nosso verbo [...] escrever” (IQC, p.42), dando o coração, e a fiança a essa tarefa “por muito tempo”, pois “não-*há* contemporâneos” (IQC, p.41), e a busca, o caminho envolve os milhões de anos por-vir e por-ver. Descobrimos, pois, que são quatro os segredos confiados, talvez até mais, pois há a confidência da *rapariga que saiu do texto*, e o torvelinho das intensidades que chama não conhece os números, conhece a cena infinita e aberta da “regra do jogo” (STL, p.9): *há*.

Ademais, o *há* não é verbo tão somente enquanto uma ação de dizer. Sendo verbo, na *textualidade Llansol*, é figura, figura tal como aquelas que nascem do confronto com o novo do texto, com a cena do texto fora da prisão imaginária do “eu”, como nos diz a primeira confidência; figura que é torvelinho, intensidade e movimento, que nos chama, como diz a segunda confidência; figura que se abre na sua cena, o texto, como nos coloca a terceira confidência; figura que é o verbo pelo qual nos chama, ou, ainda, nome que

²⁴ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.27.

²⁵ INQUÉRITO. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=inqu%E9rito>>. Acesso em 24 abr. 2014.

escolhemos para realizarmos nossa travessia, a travessia que sustém o *há* de cada um, pela escrita e pelo pensamento dos corpos. Figura, ainda, pois não sendo personagens, estes são os nós que se desatam ao nosso olhar *legente*, nós da luminosidade do núcleo “que tem existência nele próprio” (E, p.62):

À medida que ousei sair da escrita representativa [...] identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante (FP, p.121).

O *há*, o fato de que *há*, diz que algo *há*. E, se a figura é contorno, módulo, delineamento, que envolve um núcleo cintilante – núcleo em expansão –, perguntamos: Qual núcleo luminoso de existência em si mesmo que a figura do *há*, em *Inquérito às quatro confidências*, delineia, contorna e modula, e de que modo o faz? Ainda: O que *há* – tomando como cena a morte de Vergílio Ferreira – que permanece após a morte, na *ressurreição dos corpos*?

Há é um segredo, segredo da escrita e do pensamento. Segredo confidenciado no inquérito. Quatro vezes confidência, quatro caminhos para vislumbrar o que resta do começo. E o começo, o começo é poema que, talvez, almeje ser um “poema sem eu” (OVDP, p.14), e ser poema do *há*.



O meu corpo permanecia deitado,
no chão do quarto,
enquanto o meu olhar aprendia a fazer poemas.
Com o tempo, como seria aquele corpo, separado
da poesia, ou com esta apenas a brotar do seu

²⁶ CONFIDÊNCIA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=confid%25C3%25Ancia>>. Acesso em 24 abr. 2014.

olhar? (OVDP, p.12, destaques no original).

O começo é poema, poema feito por um olhar. *Olhar atópico* do *há* que vê os livros, vê as palavras neles dispostas, os livros mais antigos, fundadores de ciclos de pensamento – em seus momentos, muitas vezes, novos ciclos – mas que podem ter sido assumidos pela Tradição, sobretudo a do Poder e a dos Príncipes, a Tradição que separa os livros entre canônicos, os da grande lista, e os apócrifos, os da segunda e duvidosa lista. A Tradição que não é a da *restante vida*, lugar de onde “leio [...] este livro” (LC, p.9), mas a de onde se vê o “é” como fato definitivo, e não o *há* em sua pulsação e expansão, ou, em seu caminho, verbo e cena. Tradição que esquece o corpo, e esquece que o corpo é quem escreve, *corp’a’screver*. Nosso movimento, aqui, será descobrir um primeiro *pensamento verdadeiro* sobre a figura do *há* de Llansol, para que outros possam se seguir (CA, p.17), outros pensamentos que, à maneira do primeiro, sejam, ainda, marcas no caminho, expansão, pulsação, abertura.

Para responder às perguntas acima apresentadas, realizamos, pelo *olhar atópico*, uma *legência* de *Inquérito às quatro confidências*, livro que “é necessariamente uma montagem. Sobre cada texto escrito no decurso dos meses era preciso realizar *um trabalho* que desenhasse *uma linha de fulgor*, e a projectasse sobre um ser humano que morrera” (STL, p.7, destaques no original).

Consideramos que, no livro, há um caminho apresentado em confrontação com outros caminhos, a saber, um marcado pela Filosofia – notadamente grega – e outro pela Teologia – sobremaneira na vertente judaico-cristã –, ambos na dimensão Metafísica, que cada expressão interpreta e apresenta a seu modo. Ademais, no Ocidente, tais caminhos são respostas historicamente demarcadas como soluções para a questão da morte e do desaparecimento, pois estão vinculadas, respectivamente, à ideia de Ser e à de Céus. São caminhos cuja linha, naquilo que se refere ao que ocorre após a morte e além da matéria corruptível, é um pensamento Metafísico. Em Llansol, contudo, outro caminho se apresenta, o *há* como *legência* que demarca o lugar de permanência no *ambo* de escrita-pensamento: o caminho da “operação do poema”.²⁷

²⁷ Tomamos a noção de “operação do poema”, a partir de Alain Badiou, na leitura realizada por Lucia Castello Branco, em aproximação com as figuras llansolianas *poema sem eu* e *olhar sem cindir*: tornado “poema sem eu”, o escritor talvez seja capaz de “olhar sem cindir”. E então, quem sabe, participar do que Alain Badiou designou como a “operação poema”, essa “representação local de uma verdade”, operação que, evacuando o sujeito, acaba por produzir um ponto de verdade em que ele próprio, sujeito, se constitui (CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p.105).

Certamente, um pensamento sobre o “fim” evoca um outro vinculado ao “princípio”. Em *Inquérito às quatro confidências*, sexo e leitura são as imagens da criação que, doados no humano Jardim do Éden, são a pujança do *vivo* se estendendo. O *olhar* vê:

creio que a leitura

é o acto sexual por excelência. Penetra,
atravessa, transubstancia. É o órgão dos
carismas do *viator-faber*. Sempre a mística
os quis separar do seu órgão – o que teve
efeitos terríveis – admitindo, todavia,
que carismas e união com Deus não eram sinônimos.
Exatamente como não são sinônimos
sexo e amor. São potências, *sabores*,
forças experientes e eficazes. Era importante
que permanecessem no seio da bênção.
Mas todos os carismas foram dados ao humano
Jardim do Éden. Separá-los do seu órgão
é enfraquecer o livre arbítrio. Eram
eles que pairavam

à superfície das águas
o segredo do há (IQC, p.95, destaques no original).

Várias são as referências, nesse fragmento de 18 de julho de 1995, à cena da criação do livro do Gênesis. Tais referências, contudo, não se apresentam à guisa de confirmação do que foi afirmado; antes, sob a *legência*, lemos o Jardim do Éden e a bênção dada aos humanos nele postos, bênção que articula sexo e leitura, o *viator*, aquele que caminha, e o *faber*, aquele que faz. Ademais, o *sexo de ler*, figura operativa de leitura e escrita, traz os dois carismas, os carismas do poeta,²⁸ caminhar e fazer, mostrando-os como presentes a todo início, “à superfície das águas”. O poema, como caminho feito pelo e no corpo, paira, como “segredo do há” – e, perguntamos: Como o segredo dessas confidências?

No princípio, está o poema. Em *Inquérito às quatro confidências*, como daremos a ver, o *há* encontra-se, literalmente, na força da letra, no início com o poema. Contudo, se “o segredo do há” paira sobre as águas, tal imagem, *cena fulgor*, evoca outro poema de princípio, e um poema que marca, no Ocidente, a trajetória do pensamento e da religião – também pelo início que se assemelha à fórmula de profissão de fé: “eu creio” (IQC, p.95). E, nesse princípio, vê-se um vislumbre do derradeiro. Vemos, com o *olhar atópico*, outra

²⁸ CASTELLO BRANCO. Nuvens de pensamento branco, p.230.

forma do princípio:

¹No começar, Deus criando
O fogoágua e a terra

²E a terra era lodo torvo
e a treva sobre o rosto do abismo
E o sopro-Deus
revoa sobre o rosto da água

³E Deus disse seja luz
E foi luz

⁴E Deus viu que a luz era boa
E Deus dividiu
entre a luz e a treva

⁵E Deus chamou à luz dia
e à treva chamou noite
E foi tarde e foi manhã
dia um.²⁹

No “dia um”, quando Deus diz-faz “o fogoágua e a terra”, e “a luz”, separando-a da “treva”, marcando a temporalidade do cotidiano, o “sopro-Deus” pairava sobre as águas primordiais. Como o “segredo do há” (IQC, p.95), o “sopro-Deus” pairava. “Sopro-Deus”, em hebraico, é *ruah*, palavra de gênero feminino³⁰ que, partindo de inúmeros significados, tais como vento, sopro, vitalidade, e hálito, vem a se configurar como o “vento emitido por Deus, bramindo de encontro ao oceano primitivo, de sorte que o mundo não teria sido imaginado sem a presença de Deus, nem mesmo antes da criação”.³¹ Ademais, *ruah*, traduzido para o grego como *pneuma*, e para o latim como *spiritus*, gradativamente, se identifica com o Espírito Santo, terceira pessoa da Trindade, que, na afirmação do teólogo Hans Urs von Balthasar, é “a reciprocidade da entrega, em virtude da qual e em primeiríssima instância a entrega tem sentido [...] em Deus, entrega absoluta por excelência: o produto único do dar e do receber divinos, o Espírito de amor, em certa maneira, a quintessência divina”.³² Contudo, sabendo que o texto promove uma emigração para um lugar e um pensamento que, ainda que lembre a experiência de Deus, está “fora de todo contexto religioso, ou até sagrado” (LL1, p.121), lemos que:

²⁹ CAMPOS. *Bere'shith*. Gn1, 1-5, p.45. Para os textos bíblicos arrolados, procuramos por traduções que os apresentem sob a forma poética.

³⁰ BLANK. Espírito Santo/ Pneumatologia, p.243.

³¹ DAUTZENBERG. Espírito, p.127.

Com o meu pensamento ou então estendendo o meu pensamento, pego *n'aquele livro* – a Bíblia –, abro-o sobre toda a superfície da paisagem que alcanço. O livro está exausto, e descansa sobre tantas folhas; embrulho os meus dedos em algumas; meu espírito está longe, em tábua rasa; meu corpo está com ele – ali –, recebendo em pleno coração a rajada de sonhos inauditos do Deus que o escreveu.

– Que globo estranho – exclama *O Mais Jovem*.

– Sim. Que modo amargurado de entrar no mundo.

Por cima da paisagem espalham-se as Leis, os Livros Históricos, os Livros Proféticos, os Evangelhos, os Actos dos Apóstolos, as Epístolas, o Apocalipse que varreu mais do que os outros o altar-mor, antes de entrar no armário. Num livro e noutro livro, acho mal o mal.

“Não o encontro no seu jardim”, escrevo em letras pequeninas.

Acho abissal que existam livros tão sem frinchas para deixar passar a luz (IQC, p.137, destaques no original).

“Que modo mais amargurado de entrar no mundo”, entrando pelos livros bíblicos exaustos, livros “sem frinchas para deixar passar a luz”; certamente, exaustos de se terem transformado em conjunto de leis, conjuntos fechados de leis que confirmam a preponderância de uns seres sobre outros. O que pode, então, um corpo sobre o livro exausto, para romper com a amargura dessa entrada que força até o limite o *pacto de bondade* que a todos une? Ler, na *ruah*, a figura do som pelos ares, “a parte mais íntima do som”, pois “respiramos som” (P, p.177), ou, ainda, ver *ruah* como espírito da *restante vida*. *Restante vida* que promove na *textualidade Llansol*, não a entrada no mundo por qualquer exaustão textual, por qualquer cansaço do texto, pelos nomes dos livros “d’aquele livro”, em que “acho mal o mal” – talvez pelos dualismos simplificadores que se dão a ler, ou pelas interpretações do livro como “globo estranho”, “espaço sem frinchas”, ou, ainda, pela limpeza efetuada pelo último livro, a Escatologia como acabamento, o Julgamento Final, expressa pelo “Apocalipse”–, em que o *pacto de bondade* parece estar presente apenas nas primeiras letras; antes, no Texto, abre-se a possibilidade de entrar nos mundos pela *liberdade de consciência* e pelo *dom poético*, pelo vento que sopra e, soprando, diz-se como a voz sobre a “superfície das águas”, “o segredo do há” (IQC, p.95), *ruah*.

Sobre a água primordial, o “sopro-Deus”, sobre a do texto, “o segredo do há”. Água, imagem frequente na *textualidade*, imagem da superfície do texto, do rio da escrita, do texto que se encaminha para a leitura, da leitura que se dá em falhas de compreensão,

³² BALTHASAR. *Ensayos Teológicos: IV Pneuma e Institución*, p.31. Tradução nossa.

em amplificação dos movimentos circulares – movimento de expansão em espiral, o *eterno retorno do mútuo* –, em que o importante é o encontro, a partilha, o dom, a tão grande *graça de textualidade*:

– pensamento que ocorreu ao texto. Como poderia eu, ou poderíamos nós,
fonte de texto, fazer entrar na vossa água, água
que não criasse sede de mais água? A imagem líquida da criação sois vós.

Se vos aprouver, bebei (IQC, p.98).

Olhamos a data do fragmento: 18 de julho de 1995. Ainda, a cena da criação, e da re-criação, *sobreimpressa*. A leitura se dá ao lado da água, do incessante rio da escrita. Folheamos *Na Casa de Julho e Agosto*, livro que encerra a primeira trilogia de Maria Gabriela Llansol, a da *Geografia de Rebeldes*. Com o mesmo *olhar atópico*, e levados pela imagem de “geografia”, nos voltamos para a localização do “humano Jardim do Éden”, segundo o relato bíblico: em Éden, palavra compreendida como jardim, delícias e, inicialmente, estepe;³³ lemos que do meio do jardim brota um grande rio que, depois de irrigá-lo, “¹⁰[...] de lá se dividia, formando quatro braços. ¹¹O primeiro chama-se Fison; rodeia toda a terra de Hévilá [...] ¹³O segundo rio chama-se Geon: rodeia toda a terra de Cuch. ¹⁴O terceiro rio se chama Tigre: corre pelo oriente da Assíria. O quarto rio é o Eufrates”.³⁴ Fixando-nos brevemente sobre a memória da outra leitura realizada, vemos:

Também é próprio da ousadia de semelhante itinerário designarem-me para assistir ao nascimento de um rio, seja o Tejo, o Tigre, ou o Eufrates.

Tejo-rio, na sua sombra, não se move. Quando lhe pergunto pelo lugar do nascimento dos rios, incluindo o Tigre e o Eufrates, responde-me que deve perigar minha razão, pois os rios não nascem, brotam nos seus símbolos (CJA, p.101).

O *olhar* vê que, dos rios relatados no Gênesis, dois são geograficamente situados, Tigre e Eufrates, rios da Mesopotâmia, Crescente Fértil, lugar da origem da civilização; os outros dois, Fison e Geon, nunca foram encontrados: Johan Konings, na nota referente aos nomes dos rios, afirma que “os eruditos hoje desistiram de querer identificar e situar os dois primeiros rios; os dois últimos, Tigre e Eufrates, são conhecidos. Pode ser que se trate

³³ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Gn 2, 8-9. Nota b.

³⁴ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Gn2, 10-13.

de uma geografia ideal da Terra Prometida”.³⁵ “Geografia ideal”, uma espécie de “globo estranho”, fechado, “sem frinchas para deixar passar a luz”, lugar almejado que não se situa no plano do realizável, lugar utópico, portanto; diferentes são os nomes situáveis do Tejo, do Tigre e do Eufrates, rios que não nascem, não por que sejam parte de uma “geografia ideal”, mas porque, talvez, se refiram aos mundos que nascem dos símbolos, não de símbolos que jogam os jardins edênicos para um espaço mítico, mas para que aqueles que, no atravessamento entre a escrita e o real, rasgam no texto o *espaço edênico*, cuja referência, de fato, é o jardim do Gênesis, mas uma referência *sobreimpressa* no texto que, este sim, é rio de escrita, rio real de escrita real, rio de escrita do real, numa *geografia rebelde*.

Retornemos o *olhar atópico* para a imagem da criação entre união do sexo e da leitura. Lemos, em entrevista, quando Maria Gabriela Llansol comenta o fragmento citado, de 18 de julho de 1995:

Eu penso que a leitura cria uma relação extremamente íntima com alguém. Alguém que lê profundamente é penetrado pelo que lê. E, digamos, essa penetração é uma penetração expansiva, não é uma penetração que fique ali para utilidade própria. [...] eu considero a leitura uma espécie de sexo, porque de facto penetra profundamente, penetra profundamente e reproduz (E, p.58).

Alçamos o *olhar*. A cena da criação, em *Inquérito às quatro confidências*, é da relação entre sexo e leitura, e o texto é aquele que penetra expansiva e profundamente, reproduzindo, no corpo daquele que lê, a escrita, não ficção, mas “pulsão para o aprofundamento das fontes da alegria de viver” (E, p.55). Com essa imagem posta um pouco de lado, mas ainda no campo da visão, o *olhar atópico* se volta para outro fragmento:

Outrora, quando me baptizaram, os meus padrinhos responderam “Sim” à pergunta “Renuncias a Satanás, às suas pompas e às suas obras?” Hoje, ao escrever, eu respondo sempre “Sim” mas, na realidade, estou a responder a outra pergunta. A pergunta da tília e da lagartixa é totalmente diferente. “Renuncias à bênção?”, é o que me perguntam, e pedem (IQC, p.86).

Renunciar à bênção humana do Jardim do Éden. Nosso olhar se volta, diante disso,

³⁵ BÍBLIA SAGRADA TRADUÇÃO DA CNBB. Nota referente a: Gn 2, 10-14.

para aquilo que, no relato do Gênesis, foi a maldição: tendo sido proibidos de comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, Adão e Eva são tentados pela serpente; tendo respondido “sim” à tentação, são expulsos do Paraíso – não sem antes o homem ser declarado senhor e a mulher submetida a ele –, ao passo que a serpente recebe o castigo de estar abaixo de todos os outros seres: “¹⁴Então Iahweh Deus disse à serpente: ‘Porque fizeste isso és maldita entre todos os animais domésticos e todas as feras selvagens. Caminharás sobre teu ventre e comerás poeira todos os dias de tua vida’”.³⁶ A serpente foi, no decorrer dos tempos e na leitura da Tradição, associada ao Adversário de Deus, Satanás, tanto quanto a todas as forças que impelem o fraco coração humano a se afastar do reto caminho.³⁷ Por exemplo, o teólogo António Couto afirma que a serpente cumpre a função ficcional e literária de apontar para a possibilidade e o desejo humanos de dizer não ao projeto de Deus, conjugando um animal ordinário rastejante e um personagem mitológico, cujo nome (*nahash*) evoca magia (*nahash*), adivinhação (*nihesh*) e idolatria (*n’hosher*).³⁸ A última referência interessa sobremaneira a tais leituras, visto que liga a serpente aos cultos cananeus de fertilidade – daí o caráter eminentemente catequético e proselitista do relato bíblico –, nos quais a serpente era símbolo da virilidade, tanto por sua forma, quanto por sua costumeira agilidade em penetrar a terra, a Grande Mãe, de forma que, nos cultos, era simbolizada pelo pênis do sacerdote.³⁹

Nossa discussão, aproximando as imagens de sexo e leitura como cenas da criação, trazendo ainda à tona a recusa da bênção, volta-se para um fato textual bastante ignorado (fato que é lido, por exemplo, por Paul Ricoeur, como metáfora do mistério da entrada do mal no mundo):⁴⁰ a serpente, no texto, é um ser animal que fala; astuto, por certo, mas, ainda assim, um ser vivo, tal como a tília e a lagartixa. Antes da maldição, havia a proibição; com a maldição, veio a sujeição do animal e da mulher, da natureza, ao homem.

³⁶ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Gn 3,1-11.14-15.

³⁷ Para uma leitura de viés teológico-filosófico do Mito da Serpente, cf., sobretudo a primeira parte: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; SAMUDIO, Jonas Miguel Pires. *Metamorfoses da serpente: do Gênesis a Carvalho Júnior*. CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues (org). *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p.190-204.

³⁸ COUTO. *Narrativas da criação*, p.39-40.

³⁹ COUTO. *Narrativas da criação*, p.40.

⁴⁰ O filósofo afirma : “A serpente representa, no próprio coração do mito adâmico, a outra face do mal, que os outros mitos tentavam narrar: o mal anterior, o mal que atrai e seduz o homem. A serpente significa que o homem não começa o mal. Encontra-o. Para ele, começar é continuar. Assim, para além da projeção da nossa própria cobiça, a serpente simboliza a tradição de um mal mais antigo que ele mesmo. A serpente é o Outro do mal humano”. RICOEUR. *Le Volontaire et l'Involontaire*, p. 291, tradução nossa.

Renunciar à bênção, parece-nos, pois, com a renúncia de qualquer prática linguageira baseada na impostura, inclusive aquela da leitura da Tradição, substituindo o humano Jardim do Éden – e desconstruindo a tradição religiosa a essa ideia vinculada –, pelo *espaço edênico*, espaço em que a escrita prevalece desde antes de qualquer princípio mítico:

[...] se conseguires imaginar um espaço edênico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o espaço edênico (E, p.22).

Espaço edênico, lugar em que a serpente não precisa falar “ao modo de um ser humano” para ser ouvida, pois esse elemento narrativo, aproximado daquele em que a mulher é a primeira a “sucumbir”, já desresponsabilizam o homem ocidental, esclarecido de suas capacidades de julgamento, diante de seu livre arbítrio, dando-lhes “padrinhos” que façam qualquer renúncia e aceitação em seu lugar. A diferença, então, se situa no ponto em que a leitura, penetrando expansivamente e reproduzindo, tal como a serpente cananeaia, o faz por decisão daquele que escreve, e escrevendo responde àquilo que, antes da bênção, existia: o fato de que:

³¹Deus viu o seu feito no todo
e eis que era muito bom.⁴¹

Ou, na *legência*, viver o *pacto de bondade*, o elo que, fora da bênção, é o *há* entre todas as formas do vivo: “o contacto de bondade que nos liga. E sabê-lo é há” (IQC, p.104). E, nesse pacto, não há hierarquização dos seres, não há necessidade de antropomorfização dos seres, eles não precisam entrar no mundo da linguagem para assumirem o seu *há*. Eles, serpente, tília, lagartixa, Jade, Melissa, já são *legentes*, figuras, e têm seu modo próprio de vibrar na escrita dos mundos.

Com isso, voltamos nosso *olhar atópico* ao *há* antes do princípio, antes da bênção. Ao começo que, no texto original do Gênesis, se diz: “bereshit”, literalmente “No princípio”, ou, como traduz criativamente Haroldo de Campos, “No começar”. Importa-nos

⁴¹ CAMPOS. *Bere'shith*. Gn 1, 31, p.49.

que a primeira letra da criação é Bet – que, como letra, significa casa, morada –, e, curiosamente, não Aleph, fato que, no decorrer das leituras talmúdicas, chamou a atenção de rabinos. Dentre as interpretações diversas para esse fato, ressaltamos:

[...] a de que nossos sábios quiseram sinalizar que o conhecimento original, aquilo que dá sustentação a tudo, permanece oculto, inconsciente, invisível – divino. E mesmo que nós não alcancemos este conhecimento e Seu autor, sabemos que tanto um quanto Outro existem e são a base para todo o resto da existência e nossa tentativa de compreensão. Outra explicação é que, assim como Deus, o estudo não tem início e, portanto, não tem fim. Quando achamos que terminamos de estudar algo, é hora de recomeçar, reavaliar, refletir. É hora de reiniciar de Bereshit, desde o início.⁴²

Da ausência do Aleph, ausência que marca uma presença impossível de se reconhecer e que impele no caminho, chegamos, pela tese da profa. Lyslei do Nascimento, a outro relato, sobre a força e a precedência da primeira letra hebraica em sua singularidade, o relato da

[...] disputa entre as vinte e duas letras do alfabeto hebraico pelo privilégio de ocupar o primeiro lugar. A letra Aleph queixava-se, também, porque todas as outras letras possuíam o plural e ela, somente o singular. Deus, então, consolou-a dizendo: “Não temas, porque tu reinarás sobre as outras letras como um rei; tu és una e Eu Sou Uno e a *Torá* é una e contigo darei (a *Torá*) ao meu povo, que foi chamado uno, e contigo iniciarei (Os Dez Mandamentos) no Monte Sinai conforme está escrito: ‘*Anokhi*’ (Eu Sou)”. Desse modo, a letra Aleph recebe de Deus sua conformação religiosa e sagrada, além do primeiro lugar no alfabeto. Apesar de não ser articulada, ela tornou-se a raiz e o começo de toda articulação e nela estão inclusas, segundo a tradição judaica, todas as letras do alfabeto hebraico. O motivo da letra Aleph, comum na literatura cabalística, evoca sempre o seu poder enquanto signo numa configuração mágica. Conta-se que, quando Deus começou a dar os Dez Mandamentos aos homens, o Aleph da enunciação ‘*Anokhi*, Eu sou’, era tão forte e opressivo para o povo que necessitou de Moisés como intermediário para traduzir os preceitos da linguagem divina em uma estrutura que fosse compreensível aos homens.⁴³

O Aleph é, pois, letra-singular, letra-infinito e letra-falta na criação. E, nos aproximando dessas imagens, numa *legência* “fora de qualquer contexto religioso, ou sagrado” (LL1, p.121), interessa-nos o Aleph como letra-infinito, como letra que falta no início e que, nesse evento de falta, pulsa como a possibilidade das outras letras, da escrita

⁴² LAM, Rabino Uri. Bereshit.

como *há*. Interessa-nos, igualmente, o Aleph na leitura feita por Maurice Blanchot do conto “O Aleph”, de Jorge Luis Borges. Nesse movimento para o *pensamento verdadeiro* sobre o *há* de *Inquérito às quatro confidências*, vemos o início como cena aberta, como o infinito que se apresenta no cruzamento de todos os pontos e na expansão: “Então vi o Aleph”,⁴⁴ o Aleph que *há* para ser visto, que nenhuma linguagem pode conter, pois seu movimento é incessante e simultâneo, vi o Aleph, “uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável”,⁴⁵ o “lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta”.⁴⁶

[...] vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo.⁴⁷

“Vi”, nesse ponto de todos os pontos, a “transformação da morte”. Ou, se quisermos, o lugar em que o *há* permanece na transformação como “a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros”.⁴⁸ O *há*: os mundos que se dizem na escrita; um movimento que rompe com o começo, tendo passado por ele como por um instante pontual, em que se cruzam todos os eventos; rompimento com o fim e com a continuidade temporal ou essencial; corpo que “dá-se”, vertiginosamente, como *permanência breve*, corpo ressuscitado no fulgor da escrita, no fulgor do segredo inquirido pelas confidências: o segredo do *há*. Em Blanchot, o *olhar* sobrevoa e vê:

[...] se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis (essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph).⁴⁹

Blanchot vê, no Aleph de Borges, as características: volume esférico, finito e sem limites. Curiosamente, tais são as características do “Ser”, conforme o outro texto fundante

⁴³ NASCIMENTO. *Vestígios da tradição judaica*: Borges e outros rabinos, p.35-36.

⁴⁴ BORGES. *O Aleph*, p.148.

⁴⁵ BORGES. *O Aleph*, p.148.

⁴⁶ BORGES. *O Aleph*, p.145.

⁴⁷ BORGES. *O Aleph*, p.150.

⁴⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.139.

de Tradição no Ocidente que nos interessa ao lado do relato genesíaco: o *Poema*, de Parmênides, considerado o “Pai da metafísica”, aquele que desenvolveu, num poema – e a isso se deve estar atento, pois tudo começa no poema –, a doutrina mais profunda sobre o Ser, na antiguidade, fazendo da filosofia “metafísica e ontologia”, pois “não versa mais simplesmente sobre as *coisas*, mas sobre as coisas *enquanto são*, ou seja, *como entes*”.⁵⁰ É a Parmênides que Maria Gabriela Llansol, na já referida entrevista a Graça Vasconcelos, refere o *há* de *Inquérito às quatro confidências*:

Foi um pré-socrático, Parmênides, que introduziu, digamos, essa noção do “há” em oposição à noção de movimento. Digamos, o “há” é a certeza inabalável de que há um núcleo que nunca será destruído e que tem sua existência nele próprio. Eu penso que a energia de certos autores, ou de certos seres humanos, de certos viventes, se funda precisamente nessa existência, nessa força, nessa pujança que lhe assiste sempre com a convicção de que ela nunca se romperá e nunca atingirá o fim (E, p.62).

Lemos duas vezes a expressão “digamos”. Ela indica, parece-nos, que o movimento de *legência* efetuado pela autora em *Inquérito* não promove uma simples identificação entre Ser e *há*, como se fossem sinônimos; antes, o *há* llansoliano é uma *legência* do “Ser = é” de Parmênides, *legência* marcada pelo lugar textual, pela *cena fulgor* em que é retomado. Nesse sentido, discordamos da leitura de *Inquérito às Quatro Confidências* realizada por Pedro Eiras, em “O caminho desviado do comum dos homens – Parmênides em Maria Gabriela Llansol”. No ensaio, ele afirma: “a citação [de Parmênides] avança afirmativamente, com os verbos ‘há’ e ‘é’, que parecem já uma citação do *Poema Grego*: não há recusa do ser, há atenção ao distante – e à distância de quem está tão próximo”;⁵¹ com essa afirmação, Eiras não atenta que a *legência* inscreve a continuidade no devir e no *mútuo*, não sendo possível, portanto, ver a relação entre “há”, “ser” ou “é” via sinonímia, a menos que se considere a *legência* como um trabalho de “citação” ou “transposição conceitual”, como o autor parece fazer. De igual modo, parece-nos, no mínimo, discutível afirmar que a *textualidade Llansol* não “recusa [o] ser”, carregado que o conceito está de conteúdo ontológico e metafísico. Tal posicionamento nos parece mais questionável, considerando que, em Llansol, o pensamento não se apresenta de modo conceitual, não podendo, pois – e isso na esteira de Heidegger –, considerar a *textualidade* como Filosofia,

⁴⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.139-140.

⁵⁰ MARÍAS. *História da filosofia*, p.22.

visto que, nessa – em alguns autores mais que em outros, por certo –, a ideia de sistema, de logicidade e de rigor racional são marcas fundamentais.

Além disso, ainda no mesmo ensaio, o autor se pergunta se o fato do poema “Vogais”, de Rimbaud, estar presente, coabitando com o *Poema* de Parmênides, seria uma “revisão llansoliana de Parménides?”.⁵² Em nossa reflexão, não parece haver pertinência na questão, conforme se verá no nosso desenvolvimento, já que a *legência* não parece impor “revisão” a qualquer texto de que se aproxime em *sobreimpressão*; antes, a *legência* faz os textos vibrarem, nesses encontros, abrindo-os como *paisagens* em movimento, uns sobre os outros.

O *Poema* de Parmênides aparece em dois lugares de *Inquérito às quatro confidências*: e aparece fragmentado, lido, traduzido: em *legência*. Esta é a questão que, a nosso ver, confronta as leituras que tentem vislumbrar sinonimicamente qualquer proximidade entre o *há* llansoliano e outra forma de *há*. Não se identificando com nenhum outro – seja o *Il y a*, de Lévinas, seja o *es gibt*, de Heidegger, seja o *neutro*, de Blanchot, seja o *ser* de Parmênides, ou o *y’a de l’Un*, de Lacan – o *há* de Llansol, para ser compreendido, é ponto onde as linhas de outras reflexões cruzam-se, abrindo o infinito dos sentidos, expandindo-os, mostrando que esse *há* singular é “armazém de sinais”, figura de escrita-pensamento.

No princípio do pensamento metafísico do Ocidente, está o *Poema* de Parmênides. E suas aparições em *Inquérito às quatro confidências* são:

[...] e ninguém disse nada. Senão hoje:

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

– Gabriela, mas esse é o início do poema de Parménides!
“arrastaram-me...”

– Sim.

“pelo caminho que abunda em revelações do deus
o caminho que leva o homem que sabe
foi por ele que fui levado pelas éguas prudentíssimas
mulheres jovens indicavam-nos o caminho”

– Deixe-me traduzir.

– Traduza.

“quando as Filhas do Sol, deixando para trás as moradas da noite,

⁵¹ EIRAS. O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol, p.184.

⁵² EIRAS. O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol, p.189.

estugavam o passo para correr na luz do dia, afastando com as mãos os véus que lhes cobriam a cabeça”

– Atavam à cintura os xales da mente.

– É bem provável!

“eis as portas que dão para os caminhos da Noite e do Dia é a Justiça flamejando de rigores que guarda as chaves do duplo uso

As mulheres jovens seduziram-na com palavras meigas e convenceram-na a tirar depressa o ferrolho das portas

e as portas aladas abriram-se de par-em-par, deixando à mostra o espaço vazio entre os batentes

por onde se apressam a entrar, guiando as éguas e o carro pela estrada larga”

– Sabe os nomes das jovens que o conduzem?

– Que me conduzem?

– Não é o Vergílio que vai sobre o carro, ao encontro do deus?

– Em primeiro lugar, não é um deus, mas uma deusa. A Justiça. Em segundo lugar, não sei se sou eu. Mas se for?

– Adiante!

– Se for, chamam-se Bárbara, Mónica, Sandra...

“e a deusa acolheu-me com benevolência, pegou na sua a minha mão direita, e falou-nos nos seguintes termos:

ó Jovem

não foi de certeza uma sorte funesta que te arrastou para este caminho, tanto mais que é um caminho desviado do comum dos homens importa que sejas ensinado

que aprendas a ter um coração que não treme diante da verdade

e que conheças o que tramam os mortais: nada têm de verdadeiro em que se possa confiar”.

– E... se eu for o Jovem, a Gabriela quem é? (IQC, 49-50).

Uma tradução de Parmênides.

Adiante, o poema continua:

– Gabriela, como vai dizer, agora que saiu do texto?

– Vergílio, como vai dizer, agora que é *O Mais Jovem* ainda por escrever?

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

vou dizer-te quais são as duas únicas vias de procura que existem”

– Vergílio, escute.

– Estou a ouvir.

– Não, é outra coisa. Não me estou a referir ao poema de Parménides que me está a ler. É outra coisa que lhe queria dizer.

– Diga então.

– Não. Posso dizer depois. Peço-lhe que continue a leitura.

“a primeira _____ como há, e como não é possível que não haja,

é o caminho em que se pode confiar,
porque segue a Verdade.

a segunda _____ a que afirma que o há não há, e que o não-há é necessário,
esta via, confia no que te digo, é um atalho
onde não há nada em que nos possamos fiar” (IQC, p.56-57).

Uma leitura de Parmênides.

A tradução e a leitura se referem ao *Poema*, que não reproduzimos em completude, mas nos fragmentos em que se dá a relação com a *legência* de *Inquérito*:

1 – Os cavalos que me conduzem levaram-me tão longe quanto meu coração poderia desejar, pois as deusas guiavam-me, através de todas as cidades, pelo caminho famoso que conduz o homem que sabe. Por este caminho fui levado; pois por ele me conduziam os prudentes cavalos que puxavam meu carro, e as moças indicavam o caminho.

O eixo, incandescendo-se na maça – pois em ambos os lados era movido pelas rodas gigantes –, emitia sons estridentes de flauta, quando as filhas do sol, abandonando as moradas da noite, corriam à luz, rejeitando com as mãos os véus que lhes cobriam as cabeças.

Lá estão as portas que abrem sobre os caminhos da noite e do dia, entre a verga, ao alto, e em baixo, uma soleira de pedra. As portas mesmas, as etéreas, são de grandes batentes; a Justiça, deusa dos muitos rigores, detém as chaves de duplo uso. A ela falavam com doces palavras as moças, persuadindo-a habilmente a abrir-lhes os ferrolhos trancados. As portas abriram largamente, girando em sentido oposto os seus batentes guarnecidos de bronze, ajustados em cavilhas e chavetas; e através das portas, sobre o grande caminho, as moças guiavam o carro e os cavalos.

A deusa acolheu-me afável, tomou-me a direita em sua mão e dirigiu-me a palavra nestes termos: Oh! Jovem, a ti, acompanhado por aurigas imortais, a ti, conduzido por estes cavalos à nossa morada, eu saúdo. Não foi uma mão do destino que te colocou sobre este caminho (longe das sendas mortais), mas a justiça e o direito. Pois debes saber tudo, tanto o coração inabalável da verdade bem redonda, como as opiniões dos mortais, em que não há certeza. Contudo, também isto aprenderás: como a diversidade das aparências deve revelar uma presença que merece ser recebida, penetrando tudo totalmente.

2 – E agora vou falar; e tu, escuta as minhas palavras e guarda-as bem, pois vou dizer-te dos únicos caminhos de investigação concebíveis. O primeiro (diz) que (o ser) é e que o não-ser não é; este é o caminho da convicção, pois conduz à verdade. O segundo, que não é, é, e que o não-ser é necessário; esta via, digo-te, é imperscrutável; pois não podes conhecer aquilo que não é – isto é impossível –, nem expressá-lo em palavra.⁵³

Tradução e leitura partilhadas.

⁵³ PARMÊNIDES. Fragmentos, doxografia, p.54-55.

Tradução, ato de ler que permite que o texto passe pelo *corp'a'screver* e seja endereçado a outra língua. A outra terra. A outro corpo. Consideramos que a tradução, em Maria Gabriela Llansol, possui elementos diferenciadores de diversas práticas tradutórias. Em primeiro lugar, seu modelo não é o do “palimpsesto”, mas o da cópia, entendendo a cópia dentro do movimento de *legência*, ou seja, o “mesmo” que aparece em outra língua é atualizado e transformado; desse modo, a tradução almeja atualizar as *cenas fulgor* do texto de uma língua para outra, que, no ato de tradução, é tomado em sentido de matéria textual. Disso, advém que a tradução de Maria Gabriela Llansol não se coloca ao lado dos lugares-comuns da “fidelidade”, “equivalência” ou “adequação”, mas sob o modo de uma “roubadora de fogo”⁵⁴ dos textos lidos para colocá-los em outros espaços de leitura. Assim, entre dívida e dádiva, a tradução llansoliana revela os textos traduzidos como portadores de corpos próprios,⁵⁵ em que o ato de traduzir está envolvido como ato de fulgor do tradutor, figura de *legência*.

Assim, o texto de Llansol traduz o *Poema* de Parmênides. Em várias vozes, o *Poema* é traduzido: Gabriela, Vergílio, o texto; esse imenso atravessamento de vozes textuais como a forma da tradução, nos faz recordar daquilo que Derrida afirma como sua reflexão sobre a tradução, em *Torres de Babel*: “é uma das razões pelas quais prefiro aqui, em lugar de discutir sobre o modo teórico, tentar traduzir à minha maneira a tradução de um outro texto sobre a tradução”;⁵⁶ então, parece-nos possível ver, na leitura-tradução de Llansol-Vergílio-Texto, a *legência* de Parmênides como um modo de acolhida do “contrato de tradução”: “promessa de inventar um filho cuja semente dará lugar à história e ao crescimento”;⁵⁷ acolher aquilo que, do filósofo, resta como promessa ao movimento desse atravessamento: aquilo que é caminho, caminho escrito no poema. Poema escrito em uma língua, a original, que pode, pelo encontro com outra língua, continuar seu caminho como poema; e que, agora, na *textualidade Llansol*, é acolhido na metamorfose do fulgor.

A *textualidade* traduz o poema e o apresenta à leitura que, nessa operação de *legência*, desloca a ideia de “Ser” como o que “é”, e permanece poema, mas agora tomado pela abertura em expansão do *há*. Muitas são as imagens retomadas na *legência*: as jovens, a deusa justiça, os cavalos, as éguas, o jovem. Contudo, outra marca, além da tradução

⁵⁴ BARRENTO. Fulgor e ritmo: tradução em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder, p.177.

⁵⁵ BARRENTO. Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder, p.176-179.

⁵⁶ DERRIDA. *Torres de Babel*, p.26.

⁵⁷ DERRIDA. *Torres de Babel*, p.50.

efetuada em *Inquérito às quatro confidências*, é que, ainda que, nesse, o poema esteja partido entre dois dias, 1 de março de 1995 e 2 de março de 1995 – pois “_____ só hoje *ontem* se deixa escrever” (IQC, p.55) –, em trechos que correspondem aos dois primeiros fragmentos do *Poema*, em Llansol a *legência*, leitura-tradução, se dá entrecortada pelo diálogo – numa *legência* dos diálogos platônicos, com o acréscimo do *afecto* e da leitura envolvidos no encontro, e não como discussão de tópicos reflexivos num método maiêutico. Diálogo que vai, pouco a pouco, no primeiro momento, situando as figuras de Gabriela e de Vergílio como partícipes do fragmento e, no outro momento, com a sua entrada textual já realizada – para que se vejam alguns caminhos transitáveis –, a mudança já não diz de “algo” que “há” – como o “Ser que é” –, mas, tão somente, que “há” e “não há”. Não mais predicativos são vinculados ao sujeito verbal, pois não há mais sujeito, nome, eu, ou ele; talvez nem verbo, se entendermos o verbo como ação realizada. Com isso, o predicativo “é”, com caráter de essência e ato puro, e que leva à sinonímia “Ser = Ser”, é abandonado, e a escrita é tomada de simplicidade: *há*. Uma metamorfose, portanto, “dá-se”: do “Ser = é” ao *há*, sendo-nos possível ver, nessa *legência*, efetuada pelo movimento do ler-traduzir, que, conforme Benjamin, na continuação da vida da obra, na sua sobrevida, “o original se modifica”,⁵⁸ pois, nessa tradução, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento”.⁵⁹

Parmênides se faz presente, como nome-poema nessa *legência*, em *Inquérito às quatro confidências*. O pai da metafísica que marcou, pelo seu “calafrio glacial da abstração”,⁶⁰ o ocidente. Para Nietzsche, ademais, as palavras expressas no poema como único caminho para a verdade, “mesmo quando pudesse introduzir um erro, é um resto de sensibilidade humana numa natureza totalmente petrificada na intransigência lógica, e quase transformada numa máquina de pensar”,⁶¹ possuem como grande perigo construírem-se ao redor de um binarismo, “ser” e “não-ser”. Nietzsche os interpreta como portadores de qualificativos, a saber, negativo e positivo, o que, para ele, é um “método que implica uma disposição rígida a se fechar às sugestões dos sentidos e a raciocinar segundo a abstração lógica”,⁶² abstrações que, juntamente com as generalizações, implicaram, por fim, no dualismo corpo-alma de que o ocidente é tributário, especialmente

⁵⁸ BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor, p.70.

⁵⁹ BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor, p.69.

⁶⁰ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.63.

⁶¹ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.64.

⁶² NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.65.

desde Platão.⁶³ Dualismo contra o qual, afirmamos, coloca-se a *textualidade Llansol* ao pretender, por exemplo, em *Inquérito às quatro confidências*, marcar um lugar de permanência para Vergílio Ferreira, morto, lugar que seja construção de um corpo de linguagem, não ligado à ideia de alma, seja racional, seja espiritual.

O *há* llansoliano, como *legência* do texto de Parmênides, parece não se coadunar com o sentido metafísico do “Ser” parmenidiano. Talvez, pudéssemos afirmar que, no encontro entre esses dois textos, o que permanece como aquilo que os une é o vislumbre de uma cena desenhada num poema como caminho que se deve escolher. Em Llansol, não é o caminho do ser; tem a ver, antes, com a entrada na “metanoite que sei, agora, ser uma luta feroz contra as representações abstractas que põem a descoberto o espírito” (IQC, p.11), caminho do risco da identidade (E, p.19); e, mais, o texto “dá-se” a ver como uma abertura à liberdade que a razão, método da disposição rígida de abstrair, não alcança conseguir. O texto dá a ver a *liberdade de consciência*:

[...] Reparo, aliás,
que a obediência a certas leis do texto é
um ângulo infinitamente mais aberto do que a liberdade que me prometia
a razão exercida entre as pontas do compasso da força coercitiva (IQC,
p.67).

O texto, contra qualquer dualismo, corpo-alma, razão-fé, filosofia-teologia, pelo contato com o texto do outro – de Parmênides, de Vergílio, da Bíblia, de Rimbaud –, “substituirá, *por decomposição*, os mitos e as construções da razão” (STL, p.13, destaque no original), quando o *Mais Jovem* – figura entre Vergílio e o Jovem do *Poema* – encenará um *pensamento inaudito*. E pensamento, figura que, vemos, permanece do trabalho escritural de Parmênides no *há*, em pouco, ou em nada, se relaciona com a razão. Ele, na *textualidade*, “não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam e abrem caminho aqui” (FP, p.38). O caminho, a via, como se vê, é marca da *legência*, da *sobreimpressão*; e mais, o caminho é demarcado: aqui, “**aqui** poderosamente sobreimpresso” (LL1, p.134, destaque no original).

Sob o *olhar atópico*, percebemos que a crítica à metafísica encontra em Heidegger um lugar apurado de aparecimento; o filósofo, de forma bastante curiosa, afirma que, no ocidente, a reflexão de cunho metafísico floresceu de modo vertiginoso, sobretudo ligada ao uso da linguagem, ou, ainda, a certas formas de aproximação da linguagem como se

⁶³ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.73.

essa estivesse, tão somente, a serviço da reflexão sistematizada e sistematizadora. Para ele, assim, lógica e gramática nada mais são do que formas da metafísica que muito pouco se relacionam com o uso mais originário da linguagem, ligado ao “poetar” e ao “pensar”;⁶⁴ sim, há, na reflexão heideggeriana, uma diferença marcante entre pensar e filosofar. Na “Carta sobre o humanismo”, correspondência dirigida a Jean Beaufret, em 1946, Heidegger trata do “humanismo” como um pensamento sobre o ser humano que necessita, para firmar-se e afirmar-se, de uma ideia clara de “*humanitas* do *homo humanus* [que] está determinada a partir da perspectiva de uma interpretação da natureza, da história, do mundo e do fundamento do mundo, isto é, do ente no seu todo, já estabelecida de antemão”,⁶⁵ o que nos faz recordar de que, na *legência*:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não lighes excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem (BDT, p.112).

De fato, na *textualidade Llansol*, não há qualquer tipo de autoridade em relação ao Texto. Não a há, pois, em Llansol, “estamos [...] no campo do fora: fora do mundo, fora da representação, fora da literatura”,⁶⁶ como assinalou Lucia Castello Branco; há, assim como afirmou Silvina Rodrigues Lopes, ressoando deleuzianamente, um devir minoritário,⁶⁷ na *legência*. E mais, não há voz anterior que torne definitiva qualquer leitura do texto – pois a *impostura da língua* está sempre do lado da interpretação dada de antemão –, não há, pois, qualquer metafísica da essência textual. Há, e de modo rigoroso e intenso, de modo fulgurante, o pensamento textual livre, pois se, pensando com Lacan, vemos que “o poder simbólico [...] não tem que ser demonstrado. É o próprio poder. Não há nenhum vestígio de poder no mundo antes do aparecimento da linguagem”,⁶⁸ destacamos que a escrita llansoliana está “fora da linguagem, quiçá nada mais que o fim (sem fim) do saber, fim dos mitos, erosão da utopia, rigor da paciência premida”,⁶⁹ de modo que podemos dizer: a

⁶⁴ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.327.

⁶⁵ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.334.

⁶⁶ CASTELLO BRANCO. Sobre o sexo da paisagem: Maria Gabriela Llansol e a escrita da desmemória, p.47.

⁶⁷ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.103

⁶⁸ LACAN. *Estou falando com as paredes*, p.37.

⁶⁹ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.46. Tradução nossa.

escrita não busca a verdade, ela é *busca verdadeira*.⁷⁰ Parece-nos que, também aqui, “dá-se” um *encontro inesperado do diverso* entre o texto llansoliano e o pensar de Heidegger, quando este nos afirma, falando do pensar futuro, futuro como o são o devir-homem e as figuras:

O pensar futuro já não é mais filosofia, pois pensa de modo mais originário que a metafísica, nome que, no fundo, diz a mesma coisa. Mas o pensar futuro tampouco pode desfazer-se do nome de “amor à sabedoria”, como exigia Hegel, e converter-se na própria sabedoria, na figura do saber absoluto. O pensar está descendo para a pobreza de sua essência provisória. O pensar reúne a linguagem no dizer simples.⁷¹

Esse “pensar futuro” é aquele que passa pela escrita – talvez não pela literatura, que, tomada como conceito, já é metafísica, pois universal, uma das “generalidades pálidas e [...] mais abstratas”⁷² que pretendem conter a Verdade – e que, passando pelo *corp’a’screver*, nos indica um movimento de insistente urgência, movimento que o *olhar* lê em Heidegger: “já é hora de nos desacostumarmos a supervalorizar a filosofia, o que acaba exigindo muito dela. Na situação constringente em que se encontra o mundo de hoje, o necessário é: menos filosofia e mais cuidado com o pensar; menos literatura, porém mais cultivo da letra”.⁷³ A afirmação do poeta pensador nos impacta, nos faz ver que, de fato, “escrever vislumbra, não presta pra consignar” (LC, p.10). “Mais pensar originário”, como o *pensamento verdadeiro*, pensamento futuro que, passando pela escritura, a escritura do desastre, da ruptura com qualquer forma de totalidade,⁷⁴ é um pensamento que perde o fio, assume “a surpresa, o intervalo, a descontinuidade”,⁷⁵ “dá-se”, talvez, pelo “mais cultivo da letra”, na visão da escrita, visão do desenho da letra, descontínua, elemento da pobreza – errante e esvaziada de sentido, sem nada a não ser sua superfície –, a letra do não-dizer, e ainda assim, que diz o simples: letra in-essencial provisória cultivada – letra do *há*. Do *há* que “dá-se”.

Voltaremos a isso.

⁷⁰ Recomendamos, para a reflexão sobre a *textualidade Llansol* e à sua resistência a interpretações sob o signo de uma leitura “reta e verdadeira”, de apreensão do sentido da obra, ao texto de: ANDRADE, Vania Baeta. De um quarto só: A letra e a transmissão em Maria Gabriela Llansol. OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de (Org). *Um nome de fulgor: Maria Gabriela Llansol (1931-2008)*. Niterói: Editora da UFF. 2012, p.73-83.

⁷¹ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*. p.376

⁷² NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.74.

⁷³ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.376.

⁷⁴ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.68. Tradução nossa.

Por ora, tomamos outra via, passando por ela, perguntando:

Se não é a Filosofia, a razão metafísica, será a Teologia, o caminho religioso de cunho metafísico, a via aberta aqui, neste aqui do *há* da *textualidade Llansol*?

Noutro princípio, *há* poema, Abba. E, em “O sonho de que temos a linguagem”, *há* a *legência* do Abba. Lemos:

Há-de-nós – que refulges no texto – santificado
seja o teu labor, sereno e incansável.
o azul de cada dia nos daí hoje
e assim se prolongue a noite
e o seu fruto – uma manhã de seda
tão cheia de impensado como esta;
pelas manchas das palavras que dizemos _____ nos daí
uma língua, uma trepidação de incognoscível,
não universal mas
exacta, que te achesse, ó Há,
e rasgue na terra um jardim edênico,
desocultado,
florescendo de é, de sempre e de aqui (STL, p.11-12).

Texto que *sobreimprime*, de Mateus:

⁹[...] Pai nosso nos céus,
santificado seja o teu nome,

¹⁰venha o teu reino;
faça-se a tua vontade, como no céu, também na terra.
¹¹O nosso pão por vir dá-nos hoje,
¹²e perdoa-nos as nossas dívidas,
como também nós temos perdoado aos nossos devedores;
¹³e não nos introduzas em tentação,
mas livra-nos do Maligno.⁷⁶

Sobreimprime, isto é, lê-escreve, em *legência*, e endereça, via *corp’a’screver*, ao corpo de *afectos* do *legente*. Assim, o *olhar atópico* lê os primórdios da fé cristã, que, juntamente com a experiência judaica e a grega, moldaram o ocidente; o *olhar* vê uma

⁷⁵ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.93. Tradução nossa.

⁷⁶ KONINGS. Mt 6, 9-13. *Sinopse dos Evangelhos de Mateus, Marcos, e Lucas e da “Fonte Q”*, p.29. A chamada “Fonte Q” (do alemão *Quelle*: Fonte) se refere ao material comum utilizado pelos autores dos evangelhos de Mateus (Mt) e Lucas (Lc), correspondendo a uma coleção de “Ditos de Jesus”, que data de, aproximadamente, 30-60 d.C, quando “ter-se-iam cristalizado, primeiro na pregação oral e depois por escrito, pequenas unidades e breves coleções de sentenças do Mestre Jesus e também de suas principais atividades” (p.X). Segundo o prof. Johan Konings, na obra

afirmação paradoxal que, segundo estudiosos, teria sido uma das poucas palavras realmente ditas por Jesus: Abba, que, em aramaico, significaria, carinhosamente, papai, paizinho, ou, mais propriamente, “Tu, Pai querido”.⁷⁷ Expressão de cunho mais “pagão” que religioso – pelo menos no judaísmo do Primeiro Testamento –, no Novo Testamento, e pela palavra-ação de Jesus, torna-se expressão fundadora de duas experiências: a paternidade divina, por adoção, e a fraternidade entre todos os homens. Também, não se pode olvidar que, fora essas fundadas, a experiência subjacente e dita pelo Abba se tornou domínio institucional, fazendo-se, por vezes, mais fonte de sujeição e de morte do que, propriamente, de realização de *pactos de bondade* e de alegria pela posse do incomunitário.

Nessa *legência*, vê-se: o “Pai nosso”, o lugar fixo para o qual o crente se dirige, encaminhando-lhe as sete petições – a santificação do Nome, a vinda do Reino de Deus, a realização da sua vontade, o pão cotidiano, o perdão, a não permissão de que se caia em tentação e a proteção do maligno –; e institui um duplo lugar para aquele que reza, o de filho e o de irmão. Ademais, os sete pedidos, compreendidos dentro da numerologia bíblica e da sua importância no texto mateano, nos indicam que o número de petições feitas ao Pai é infinito, e se desenvolve tanto na intenção da fé – santificação do Nome, a realização da vontade de Deus no céu e da terra, o perdão, a não permissão da entrada na tentação e a proteção contra o maligno –, da manutenção do cotidiano pessoal e familiar – o pão – e comunitário – o perdão, recebido de Deus e partilhado com todos. Um elemento, daqueles expressos no texto, chama-nos a atenção, sobretudo pelo uso que se fez de sua literalidade, o pedido de que o Reino de Deus chegue entre os homens. Reino: país ou Estado governado, domínio em que se exerce poder, conjunto de súditos;⁷⁸ as ideias preponderantes são de poder, de domínio e de lugar onde se exercem tal poder e tal domínio, ideias que, durante longa fase da história ocidental, foram plenamente identificadas com a Igreja e, concomitantemente, com os Príncipes.⁷⁹

Não, a isso não se refere a *textualidade Llansol*. Não se trata aqui do poder, do

referida, o texto do Pai Nosso se situa na chamada Q17, de acordo com numeração adotada por ele (p.299), o que nos indica que “Abba” é palavra-prece referida diretamente a Jesus.

⁷⁷ STAUDINGER. Pai, p.296.

⁷⁸ REINO. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=reino>>. Acesso em 08 mai. 2014.

⁷⁹ Por isso, em muitos ambientes teológicos, a opção pela tradução da expressão “Reino de Deus” por “Reinado de Deus”, considerando que a segunda contempla, em relação à primeira, um sentido

domínio, do controle; se trata, antes, da *liberdade de consciência* e do *dom poético*; se trata de não aceitar a conjuntura do poder, já que “eu pressinto que esta terra onde nós estamos pode ser utilizada de outra maneira, as relações entre as pessoas podem ser de outra maneira, com as plantas, com os animais” (E, p.55); não é qualquer reino, ou reinado, que se pede. Assim como não é a um “Pai nosso” que se dirige o texto, é, aqui, ao “Há-de-nós”: não se faz elogio da paternidade divina por adoção, nem da fraternidade humana, pois o texto, almejando fazer de “nós vivos no meio do vivo”, não põe no humano, “consumidor de social e de poder” (LL1, p.120), a centralidade de sua realização, nem a põe em qualquer imagem de autoridade – pai, senhor, rei. O texto dirige-se, pela via do fulgor, aos “queridos animais” (OVD, p.173), às plantas, ao texto, aos que, ainda que fracassando, “cumpriram o seu destino humano, que era – e é – o de arriscarem a identidade” (E, p.36), pois, nesses, o “quem me chama” *há* em precedência ao “quem sou”: são figura, o que significa dizer que, “cada um, por sua conta, risco e alegria” (LL1, p.121), “segue, mas não pertence à voz que o chama” (E, p.27).

No “Há-de-nós”, considerando o “nós” como pronome, dá-se o fato de que, nesse movimento de *fulgor*, o “homem será” (E, 43), desenhando-se “não um mito fundador”, como o do Gênesis, “mas um mito final” (RV, p.100). Ademais, o que se pede a esse texto são três coisas, três como o ímpar do amor: a santificação, que pode significar, numa acepção judaica, a singularização do “teu labor”; a cor, a luz e a visão, “[n]o azul de cada dia”; e “uma língua, uma trepidação de incognoscível”. Tais pedidos, não se esgotando no humano, ou em suas relações inter-humanas, ou numa noção de metafísica, se voltam para a realização do próprio *há*, já que, à língua, à escrita, é pedido que “te atravessasse, ó Há, e rasgue na terra um jardim edênico”. Aqui, parece-nos, está o dado mais pertinente para nosso *olhar atópico*, pois já nos aponta o caminho tomado pela *textualidade Llansol* na pergunta sobre a permanência: não nos céus, como no “Pai nosso” metafísico, mas no fulgor do texto, está o “Há-de-nós”, em que, considerando o “nós” como as figuras, os “nós construtivos do texto”, se dá o fato de que o homem será quando, arriscando a sua identidade, deixar-se tomar pelo *há* que atravessa os mundos, em que pulsa o *espaço edênico*, “florescendo de é, de sempre e de aqui”, florescendo, intensamente, como a superfície das águas é nascente de água, florescendo de sempre como a água que cessa a sede de toda água, florescendo no aqui que é o texto, florescendo do *há* que é não é

de “ação de reinar conforme o parâmetro de Deus”, isto é, não segundo o poder, mas segundo o *ágape*, o amor.

“possível que não/ haja” (IQC, p.57).

Considerando, nesse sentido, aspectos da religião – e não apenas da cristã – que se apresentam em Maria Gabriela Llansol, o *olhar atópico* lê, e vemos, seguindo Silvina Rodrigues Lopes:

[...] a questão religiosa torna-se de grande importância nessa escrita. De facto, parece-me que ela aparece exposta ao longo dos vários livros. E diria que ela se coloca com extrema premência na medida em que incide sobre um aspecto cuja importância para o estado actual da cultura ocidental se pressente: aquilo em que esta oscila do niilismo ao espírito dionisiaco e a um retorno, sem interrogação, às religiões. A questão religiosa que se coloca na escrita de Maria Gabriela Llansol vai ao encontro daquilo que o significado religioso oculta quando a experiência é vista pelo modelo totalizante da teologia. Trata-se de desconstruir esse significado tomando o excedente que o acompanha e impregna.⁸⁰

E, se nos recordarmos que ao *há-de-nós* (sobrevoando a superfície do texto está o *há*), se pede uma língua, “uma trepidação de incognoscível,/ não universal mas/ exacta” (STL, p.12), recordaremos igualmente que o texto llansoliano se apresenta como uma *potência de existir* que se põe contra qualquer força de totalização, contra qualquer poder que se arvore o direito da verdade e da certeza sobre o que se diz. O texto, e o *espaço edénico* que ele revela, é um lugar de confronto “com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vem do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com *status* sociais, e com a depressão” (E, p.22). Sobretudo, as imagens de início que situam o homem e a mulher sob uma bênção de exclusão, que enfrentam o “há-de-nós”, o devir minoritário das figuras, das figuras que vivem, textualmente, cada uma, o que lhe *há* como *restante vida*.

Chegado a esse instante, que de tão breve pulsa como *há*, podemos dizer que não é a Teologia, assim como não foi a Filosofia, o caminho escolhido pela *textualidade Llansol*, para responder à questão que aqui retomamos: Qual núcleo luminoso de existência em si mesmo que a figura do *há*, em *Inquérito às quatro confidências*, delinea, contorna e modula, e de que modo o faz? Ainda: O que *há* – tomando como cena a morte de Vergílio Ferreira –que permanece após a morte, na *ressurreição dos corpos*?

Qual, então, será essa via?



o caminho do ser flutua na escrita, *corpo,*
odor, música (STL, p.16).

O *olhar* lê. E lemos ao seu lado:

_____ eu pensava ter outra compreensão do mundo,
 e não queria nunca, de forma alguma, dispô-la sobre um plano metafísico.
 Não desejo pensar conceitos, mas *fazer nós voláteis* de imagens,
 pensamentos, fascínios e sinais
 que me permitam,
 hoje,
 caminhar e gostar do meu caminho; mudam todos os dias os querubins
 que aparecem dançando na cena do texto; o seu canto de louvor é sempre
 de louvor, de temor e de beleza, mas nunca é igual; e, no entanto, não
 entendo de angeologia. Escrevo, e tantas vezes falo de texto e de afecto
 (que chega a ser irritante)

 como Rilke fala de rosas e de anjos, de pedras e de ver,
 como Dickinson fala de circunferência e de pássaros, de fechar os olhos,
 e
 não de morte... (IQC, p.69, destaques no original).

Ter uma compreensão do mundo, que não se disponha sobre a metafísica. Que não se confunda com a angeologia. Metafísica: área do conhecimento filosófico, é o estudo das causas primárias, “qualquer sistema filosófico voltado para uma compreensão ontológica, teológica ou suprassensível da realidade”;⁸⁰ angeologia, ou angelologia, área da teologia, é a “doutrina teológica sobre os anjos”.⁸² Por extensão, podemos dizer: Llansol, pelo fragmento, recusa o “pensar conceitos”, o “entender angeologia”, assumindo o “fazer nós voláteis” do “Há-de-nós”, que lhe permitam “caminhar e gostar do caminho”; em outras

⁸⁰ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.77.

⁸¹ METAFÍSICA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=metaf%25C3%25ADsica>>. Acesso em 08 mai. 2014.

⁸² ANGELOGIA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=angelologia>>. Acesso em 08 mai. 2014.

palavras, ela assume a posição de *viator*, aquele que caminha, caminhante, e *faber*, aquele que faz. *Viator faber*, a via que escolhe. E, se escolhe esse caminho, o faz porque encontra, em Rilke e Dickinson, poetas-poemas, a “bala granítica” de que fala seu Parmênides, nas pedras e nas circunferências, os anjos de Rilke, os anjos, o ver e o pássaro do “Príncipe Feliz”, de Wilde; enfim, a companhia amorosa que, na morte, seja um jardim em que floresce o *há*, o *há* do armazém de sinais de outros nômades fazedores de língua.⁸³ Nesse movimento, o *olhar atópico* não nos esquece de que tais autores passaram pela “tradução *legente*”⁸⁴ de Maria Gabriela Llansol. Seu caminho, assim, pelo *há* que escolheu, se articula com base em três experiências, a da tradução – de Parmênides, de Rilke, de Dickinson, de Wilde –, a da poesia como forma – de Parmênides, de Rilke, de Dickinson, de Wilde, dos textos bíblicos –, a da escrita que é *legência* – de Parmênides, de Rilke, de Dickinson, de Wilde, dos textos bíblicos, de Vergílio, do *vivo*.

Ademais, o *há*, em *Inquérito às quatro confidências*, marca sua primeira aparição a partir do poema “Vogais”, de Rimbaud, na referência à tradução do livro *O Rapaz Raro*,⁸⁵ tradução em que “o meu próprio texto – um outro texto – vacilava por entre as linhas e, substituindo provisoriamente o de Rimbaud (e até revoltado contra ele), queria subir à máquina de escrever” (IQC, 31-32), subir à máquina em *legência*, tradução, leitura e oferta, e na escrita do poema:

– Vergílio!

⁸³ Tomamos a ideia de “fazedor de linguagem” da noção de logoteta, desenvolvida por Barthes no “Prefácio” a *Sade, Fourier, Loyola*. Para o autor, logotetas são os autores fundadores de línguas, considerando que “a língua que fundam não é, evidentemente, uma língua linguística, uma língua de comunicação. É uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só pode oferecer-se à definição semiológica do Texto. Isto não impede essa língua artificial [...] de seguir em parte as vias de constituição da língua natural” (BARTHES. Prefácio, p.X). Desenvolvendo essa noção nas escritas dos autores que intitulam o livro, Roland Barthes afirma que os três recorreram às mesmas operações, a saber, isolar-se, articular, ordenar e teatralizar. (p.X-XII).

⁸⁴ A noção de “tradução *legente*” é de Lucia Castello Branco. Conforme Janaina Rocha de Paula, tratando dessa noção, “essa ideia de um legente a traduzir, coloca as traduções de Llansol como um trabalho que se segue àquele da leitura intensiva; uma leitura que passa obrigatoriamente pelo corpo que lê e por uma forma de escrita do texto nesse corpo. Uma leitura em que o corpo é atravessado e possuído por esses focos de intensidade que se desprendem do texto, ao mesmo tempo que é despossuído de um saber que possa extinguir o que, no texto, é o seu impossível. É nesse atravessamento que a tradução opera, colocando em primeiro plano a legente Maria Gabriela, aquela que é tomada por esses focos de intensidade, fazendo do seu corpo um lugar para as primeiras formas de escrita, sem abolir o impossível a escrever”. PAULA. Por uma poética da tradução, p.90-91.

⁸⁵ RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro: Iluminações e Poemas*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.

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

No princípio do *há* de Llansol, também *há* poema, *A* poema.

Algumas dimensões se abrem ao *olhar atópico*, nesse fragmento: traduzindo Rimbaud, é o texto llansoliano que emerge, apresentando um fragmento de um poema não-intitulado de Rimbaud, e que, n’*O Rapaz Raro*, se situa em seguida ao poema “Vogais”. Contudo, este é o poema comentado pelas duas vozes textuais, pois, como se vê, a aproximação entre a cor e a letra se dá nele, poema:

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

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

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

O, supremo Clarim, fonte de estridências estranhas,
Silêncios atravessados por Mundos e por Anjos:
–O o Ômega, raio violeta dos Sete Olhos Videntes!⁸⁶

⁸⁶ “VOYELLES: A noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,/ Je dirai quelque jour nos naissances latentes:/ A, noir corset velu des mouches éclatantes/ Qui bombinent autour des puanteurs cruelles// Golfes d’ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,/ Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles;/ I, pourpres, sang crachés, rire de lèvres belles/ Dans la colère ou les pénitentes// U, cycles, vibrations divins des mers virides,/ Paix des pâtes semées d’animaux, paix des rides/ Que l’alchimie imprime aux grands fronts studieux;/ O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,/ Silences traversés des Mondes et des Anges:/ – O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux”. RIMBAUD. *O rapaz raro*, p.205.

Há poema, *há* cor, *há* visão. *Há* poema e cor que afetam a visão, e a afetam em *sobreimpressão*, em escrita do poema e das cores. Aqui, como em Merleau-Ponty,

Não se trata portanto das cores, “simulacro das cores da natureza” [Delaunay], trata-se da dimensão da cor, a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo... [...] O retorno à cor tem o mérito de aproximar um pouco mais do “coração das coisas” [Klee]: mas este está além da cor-envoltório assim como do espaço envoltório. O *Retrato de Vallier* dispõe entre as cores vazios, elas têm doravante por função modelar, recortar um ser mais geral [...] como nas aquarelas dos últimos anos, o espaço, que se supunha ser a evidência mesma e que a seu respeito pelo menos a questão *onde* não se coloca, irradia em torno de planos que não se encontram em nenhum lugar designável, “superposição de superfícies transparentes”, “movimento flutuante de planos de cor que se recobrem, que avançam e que recuam” [Schmidt].⁸⁷

Ou seja, as cores das vogais de Rimbaud estão, como as cores na leitura sobre a pintura, de Ponty, *sobreimpressas* à escrita de outros textos, textos em que a vibração pelas identidades, diferenças, textura, materialidade, *há*. E mais, parece-nos que, na *legência* das vogais de Rimbaud, as cores de outro poema – “talvez pela sonoridade, talvez pela forma, talvez porque, para mim – assim como para vários escritores – as palavras [têm] cor” –,⁸⁸ emergem, como as nascentes que devem ser lidas com cuidado, com o cuidado das falhas da leitura, formas do *há*, no poema “Infância”:

III

No bosque há uma ave, seu canto imobiliza-vos e faz-vos subir o rubor às faces.

Há um relógio que não dá horas.

Há uma ravina com um ninho de bichos brancos.

Há uma catedral que decresce e um lago que se evapora.

Há um carrito abandonado na mata desbastada ou que, enfeitado, desce a correr pelo carreiro.

Há um bando de humildes comediantes mascarados que se vislumbram na estrada através da orla do bosque.

⁸⁷ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p.44.

⁸⁸ CASTELLO BRANCO. *Alguém que saiba ler*, p.66.

Há, enfim, quando se está com fome ou sede, quem vos enxote.⁸⁹

O *há*, o caminho do *há* llansoliano começa no poema em *legência*: o *olhar atópico* vê que a via de Llansol não é a metafísica, via filosofia ou via teologia. Mas já está marcada nessas duas, como sua *legência*; não a filosofia, nem a teologia, mas o texto que tem uma forma de pensamento:

Procuro interferir o menos possível na recepção crítica dos meus textos. Não creio que me caiba explicá-los, torná-los teses, sejam elas de natureza filosófica, teológica ou histórica, no sentido mais geral das ciências humanas. O que não quer dizer que não pense. Considero apenas que o texto literário tem o seu modo próprio de pensar o mundo narrável (e inenarrável!) (OSH, p.94).

A forma, o modo, é o poema, na escrita. Pousamos o *olhar* nos dois poemas de Rimbaud que figuram no *Inquérito* e que convocam a figura do *há*: um localizado na p.206-7, de *O rapaz raro*, o outro na p.204-5. E ainda um terceiro, situado na p.35, aquele do qual lhes aproximamos. O primeiro, poema sem título, traz: “e o Homem sangrou negro no teu flanco sem fim”; o segundo: “A, negro corpete peludo das moscas resplandecentes/ Que tangem à volta dos cheiretes e fedores fatais, // Enseadas de sombra”; o terceiro traz formas do *há*, aqui usado em sentido afirmativo, dizendo, de vários modos, aquilo que *há*. Assim:

Homem negro

A negro

Há

[...] no bosque: ave, ravina com ninhos, *há* o vivo próprio da natureza; um relógio que não conta o tempo, o tempo que corre sem medida; uma catedral, uma lugar de fé e de poder, que decresce, e um lago que se desfaz no ar; um carrito abandonado porque gasto, ou bem cuidado que ainda serve para transportar os passantes e pagantes; um bando de artistas e vagabundos, como vagabundos são os poetas da linhagem de Llansol; não-há bondade para

⁸⁹ “Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir./ Il y a une horloge qui ne sonne pas./ Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches./ Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte./ Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée./ Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à

com aqueles que padecem a mesma doença de que “continua a padecer –, Baruch de Spinoza” (CaL, p.4).

O que mantém o encontro entre o Homem e o A, poderíamos dizer, entre o *H* e o *A* é o negro. Lemos, contudo, que o convite é para “[...] mudar a cor e a grafia do *A* de Rimbaud” (IQC, p.35): o *Inquérito* não se propõe a repetir o “há” de Rimbaud, mas a substituí-lo, provisoriamente, e substituí-lo se revoltando contra ele! Nessa mesma orientação, Llansol aponta o *há*, como *legência* do poema parmenidiano, na já citada entrevista a Graça Vasconcelos, como

[...] um núcleo que nunca será destruído e que tem sua existência nele próprio. Eu penso que a energia de certos autores, ou de certos seres humanos, de certos viventes, se funda precisamente nessa existência, nessa força, nessa pujança que lhe assiste sempre com a convicção de que ela nunca se romperá e nunca atingirá o fim (E, p.62).

O *há* está revestido de permanência, de pujança, de continuidade, pois “nunca se romperá e nunca atingirá o fim”, de forma que o negro é assumido, parece-nos, como uma imagem da escrita que perfila o corpo do homem, o corpo do *H*, e reveste o corpo do *A* do *vivo*, de negro: é “corpete”, forma de traço, escrita, sulcagem, inscrição do corpo do humano e do *vivo* no texto, módulo, contorno, delineamento, possibilidade de que o *pacto de bondade* nos possibilite continuar, desenhando o corpo do fulgor, que começa no *vivo* e atravessa o texto, o *há*, o verbo dos nossos nomes pulsantes:

E pensei “um verbo é mais forte do que o nome”. [...] Segundo o *Inquérito às Quatro Confidências* que ando a escrever, “talvez assim seja”. Mas se for, será um Há de suprema claridade e beleza, que não fere, ninguém.
E pensei
“temos de seguir outra via” _____ a via do há que tenha aura.

- Aura? – pergunta-me ele.
- O limpo branco sobre o não engomado branco (IQC, p.57-58).

Uma outra via que seguiremos.

Antes, porém, indicamos movimentos do nosso olhar sobre a cena do *há*.

Depois de convocar, em *legência*, o Poema de Parmênides, em páginas anteriores, o

travers la lisière du bois./ Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse”. RIMBAUD. *O rapaz raro*, p.35.

texto nos apresenta a outra via: “a do Há que tenha aura”. Aura: radiação luminosa, elementos sutis que circundam uma coisa ou pessoa; etimologicamente, vento brando, brisa, ar, sopro, hálito, brilho, fulgor.⁹⁰ A outra via, a do texto, é a do *há* que tenha sopro, quiçá *ruah* – o *olhar* sobrevoa, e vê: *ruah*, *haur*, um quase anagrama de aura (*haur*+a), e o sopro sonoro soando – a figura do som. Sim, sopro, vento, hálito são imagens que nos tocam desde a leitura do “sopro-Deus” sobre as águas, a “ruah de Deus” sobre o lago do caos primordial. Contudo, aura também é luz, radiação luminosa, o que nos faz, ao *olhar*, ver que, no livro “que ando a escrever”, o *há* não é o “haja”, da primeira via, nem o “não há”, da segunda; antes, é o caminho desenhado pela luz do verbo que é mais forte, mais pujante do que qualquer substantivo, é a própria luz do início do texto quando não-*há* luz – na sua compreensão de clareza, esclarecimento –, o momento em que todas as possibilidades repousam no aberto do livro-abismo:

levanto-me da cadeira para procurar um sinônimo no dicionário
aberto na cama

volto rapidamente as páginas com a consciência de todo o livro na mão
de súbito, o dicionário tornou-se um livro-abismo onde dormem todas as
possibilidades, uma espécie de sonho latente do há,
massa inicial antes do big-bang (IQC, p.118).

Antes do big-bang o repouso das palavras, um repouso em que elas estão sendo sonhadas – como num sonho em que se tem a linguagem –, as palavras em estado orgânico e inicial de caos e letra, sem significado, soltas, sem ligações sinonímicas – pois quem vai estabelecê-la é a leitura –, um “livro-abismo” aberto na cama, no próprio lugar em que o escrevente dorme – e faz sexo com a leitura, do seu corpo e do seu *corp’a’screver*. Antes do big-bang, a abertura em que dormem as possibilidades, e repousam, parece-nos, na ausência de silêncio que é própria do sonho, “algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse barulho”.⁹¹ Interessa, aqui, ao *olhar atópico*, a imagem: concha vazia ressoando o mar em que um dia habitou, o mar que um dia foi a habitação do seu vazio; o silêncio desse sonho latente do *há*, assim, teria, aqui, algo de uma retomada do Aleph, na leitura de Blanchot, o ponto infinito do dicionário, em que todas as letras se encontram

⁹⁰ Cf. AURA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=aura>>. Acesso em 09 mai. 2014.

⁹¹ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.33.

com todas as letras, e ressoam apenas nesse encontro, como “massa inicial”, sem forma, apenas pulsação e expansão; um pouco como, na esteira de Emmanuel Lévinas, nos diz a experiência de que “ainda que nada existisse, o facto de que ‘há’ não se poderia negar. Não que haja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há”.⁹²Aqui, o *olhar* nos diz para ter cuidado com o armazém de sinais da filosofia: temos, e avançamos, nessa leitura, “imagens que atravessam imagens” (IQC, p.127), imagens textuais sobre imagens teóricas, e ainda uma vez textuais.

Assim, lemos, ainda com os pés na entrada do caminho de Llansol, que as cores – *afectos* do *olhar* – vibram no *há*:

Conhecemos nesse confronto-instante que essa associação é uma cor em desequilíbrio, que pulsa na base do há, arrastando fragmentos que se unem ao aproximarem-se da porta, precisamente a que dá para o torvelinho (IQC, p.130).

A cor pulsa na base do *há*. Os fragmentos textuais, sendo arrastados para unirem-se em cada “confronto-instante”, se unem à porta da possibilidade de entrar no torvelinho. Torvelinho, uma das imagens mais marcantes e insistentes em *Inquérito às quatro confidências*, conjuga sopro, movimento e expansão; mas também violência. A ele tornaremos.

Tornaremos com o *olhar atópico* no “há que escolhi”, o *há* que se dá “nesta grafia” (STL, p.15), em que, se “para finalizar, encontrasse outra perspectiva, esta morada não seria, como todas as vidas, um terreno vago no mapa, mas um lugar na geografia dos mundos” (IQC, p.78), geografia do cruzamento entre mundos. *Espaço edênico* escancarado pelo *há-de-nós*, em que não há poder, e em que pulsa a vida que se inicia no verbo, e continua na medida em que o *corp’a’screver* se entrega ao movimento de aceitar os *afectos* que lhe vem ao encontro. *Afectos* do pensamento e da escrita, a figura que, cremos, pulsa, intensamente, no *há* de *Inquérito às Quatro Confidências*, e à qual se deve olhar com *olhar atópico*, olhar sem lugar; com esse olhar, “iremos a Herbais-sobre-Ática” (IQC, p.133). Tal *olhar* é aquele que sustém o segredo, os segredos que as quatro confidências inquirem, o segredo do *há* pairando sobre a superfície das águas, de suas nascentes, da abertura da geografia dos mundos, do texto em que “dá-se” escrita-pensamento:

⁹² LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.34.

Um velho lápis não sabe como afiar-se. Uma folha, mesmo pura,
nunca lerá o que tem escrito.

É um segredo: o segredo do há.

Digo-vos apenas: – Nada é vulgar, tudo é figurável (IQC, p.90).

No *olhar atópico* que revoa sobre a figurabilidade pujante na superfície do texto, em que todos são chamados a viver a sua parte do pacto, “o segredo do há” (IQC, p.95) pulsa, vibra, se expande: tudo é figurável.

E nos diz o *há* como caminho, verbo, cena. Esta a via, em *Inquérito às quatro confidências*.



Queremos ver (IQC, p.53).

O nosso verbo, por exemplo, é escrever (IQC, 42).

Queremos ver, e nosso verbo é escrever. Juntando dados gramaticais, sons e imagens, propomos: o nosso queremos é ver-bo, escre-ver.

E, se queremos, isso nos diz de um movimento. Se é um verbo o que queremos, falamos de uma abertura na língua. E, se é de abertura que tratamos, tratamos da cena do verbo que se conjuga fora do eu, um verbo na voz da cena: *há*.

Postos diante do *há*: Verbo haver – *há* e ver no infinitivo; verbo “a ver”, a pujança inicial antes do big-bang da bênção e que nunca atingirá o fim –, terceira pessoa do singular, presente do indicativo, significando “existir”, “ter”, e, na forma “há de”, “intenção de ir, de ser, de fazer”. As formas do *há*, próximas do poema de Rimbaud, se mostram no segundo registro da primeira confidência:

PRIMEIRA CONFIDÊNCIA:

Há textos reais – trazem uma coroa na sua humildade.

Há móveis reais – trazem o desprendimento no seu próprio ser. Trocam-se por imagens.

Há fios frios nas janelas, que as mantêm abertas.
 Há alegrias indizíveis que nascem de anéis que enterramos nas palavras,
 nos lagos, no alto das
 montanhas.
 Há certezas tão verdadeiras como incertezas.
 Há lugares que já alcançámos sem nunca os ter habitado.
 Há o êxodo que consome os tempos, um a um, como pétalas.
 Há o insondável perfeitamente claro – neste luar libidinal.
 Há o sexo de ler (IQC, p.143).

A forma da primeira confidência se aproxima do poema de Rimbaud, o III da “Infância” das *Iluminações*. O *olhar* que, tendo assistido ao que “há” dos fatos do bosque, da catedral, da beira da estrada e da desumanidade entre os homens, vê, em Llansol, uma ausência de referência: *há* textos, móveis, fios, alegrias, certeza – e incertezas –, lugares, êxodo, o insondável e o sexo de ler; *há*, e esse fato, repleto da pulsação do *vivo* e da escrita, é tornado agudo e intenso no *há* “o sexo de ler”, visto que esse será, parece-nos, a união entre a “leitura [como] acto sexual por excelência” (IQC, p.21), o “lugar onde somos figuras” (IQC, p.41) e o “segredo do há” (IQC, p.95), e o será, sobremaneira, na metamorfose dos sinais de Vergílio Ferreira.

Importa-nos, assim, que as confidências se escrevem, em *legência*, sobre armazéns de sinais, os armazéns dos sinais dos poemas de Parmênides, do Gênesis, do Abba, de Rimbaud. Diante disso, perguntamos, se o *há* llansoliano está mais próximo do *sexo de ler*, que quer vida, fecundidade e troca, substituindo cor e grafia do A do poeta, quais as cores desse “*há* que tenha aura”?

Um poema, olhar que não cinde, poema do *há*.

Um caminho, movimento.

Um movimento de verbo.

Do verbo, escrever o caminho, e a cena, aquela em que se desenrola a “cena inconsútil [...] de nossa conversa” (IQC, p.21).

O movimento é torvelinho do *há*:

Apanho o pequeno torvelinho, abro a janela e quero atirá-lo para fora, para o telhado inferior onde contribuo para alimentar, com arroz, os pássaros da estação; mas o torvelinho enovela-se no vento, e regressa. Por momentos, estacou e vejo-o entrar, de novo, na minha casa, enquanto uma frase corre branca e rápida pelo meu espírito: “repara, este é o grande acontecimento da manhã”. Deixo-o entrar e ir pousar-se num dos cantos da minha estante – o único lugar onde, entre louças, objectos e livros, sou o autor dos mapas de todos os autores. Ou do globo do mundo escrito.

[...] A fragilidade da beleza é uma necessidade mais premente do que a própria colher com que como a sopa; creio que nunca ortografei esta palavra *premente*; não tem regaço profundo, não gosto dela – seria banal num banquete de palavras; só tem realce sobre uma toalha branca. Escrevo-a sobre o torvelinho. Não existem palavras de sentido igual. Mas podemos enovelá-las – e o contraste dos sons leva-lhes o sentido para outro lugar (IQC, p.7, destaques no original).

O torvelinho é um movimento do vivo que afeta o corpo, afeta a mão que escreve, e os olhos que tocam a estante em que se guardam os “sinais” dos autores, e os sinais desse *corp’a’screver* que se encontra com os outros no espaço textual: “escrevo para testemunhar o que meus olhos expectantes veem” (E, p.48) – escrita do movimento dos olhos à mão. Torvelinho, “movimento de rotação em espiral”,⁹³ que envolve, aceitando em seu regaço de “toalha branca”, as palavras para, enovelando-as, fazer com que digam o seu outro lugar de sentido. Palavras que não têm fixidez, mesmo aquelas que são banais, e que aceitam o movimento de deslocamento, a expansão própria da língua; ou, se quisermos na imagem nietzscheana de “movimento circular”, a “revolução em espiral” – que ele encontra em Anaxágoras, opondo-o ao Ser como esfera imóvel e morta de Parmênides:⁹⁴ o ciclone onde todas as coisas se encontram para se originarem, assim como ao seu diferente, próximo e distante, o caos que se exterioriza e interioriza,⁹⁵ o turbilhão – imagem encontrada em Demócrito –⁹⁶ que deve ter “uma força infinita para não ser paralisado pelo peso da totalidade do universo infinito sobre ele, [e] será também infinitamente rápido, por que a força na origem só pode se manifestar na rapidez”.⁹⁷

A escrita, aquela que colhe palavras para enovelá-las no torvelinho, é, assim, o seu próprio lugar de expansão – experiência, laboratório e *praxis* –, onde se amplifica pouco a pouco, e onde aquele que escreve “possui diferentes áreas da linguagem, com aberturas para que seja possível a sua recíproca interpenetração” (FP, p.35). Lugar, corpo em que se vê o movimento⁹⁸ do encontro entre infinito e finito, onde infinito se converte em finito pela singularidade da escrita: “sempre está pressuposto o infinito da linguagem como conjunto infinito para que possa intervir a delimitação de uma só palavra e da palavra

⁹³ TORVELINHO. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=torvelinho>>. Acesso em 15 mai. 2014.

⁹⁴ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.107.

⁹⁵ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.106.

⁹⁶ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.109.

⁹⁷ NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, p.109.

⁹⁸ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p.20.

‘finito’”.⁹⁹ Lugar onde se assiste à cena das imagens da escrita que deságuam – a toalha branca e o torvelinho –, encaminhando-se, novamente, e junto com as novas imagens que tiverem encontrado, no mar: “debruço-me sobre os meus membros e patas e vejo as imagens flutuando, a minha também, finalmente a desaguar no mar” (IQC, p.29). Parece-nos que a expansão do texto conhece o lugar de sua realização: a água do texto, *há* água do texto.

Água, significante que, como aquela que cessa a sede, é oferta textual da *legência*. Água que se materializa no lugar da escrita, mas não está ali, *há* ali:

A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja *no* espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali e, se ergo os olhos em direção ao anteparo dos ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva.¹⁰⁰

A água, em sua imagem de inapreensível, conforme nos oferece Merleau-Ponty, uma imagem de pulsação e expansão em direção ao outro, ao *vivo* e ao universo, é imagem do texto que avança. Ademais, parece que a recorrência a tal imagem nos coloca, novamente, frente à “eterna guerra dos gregos entre o sólido e o líquido” (IQC, p.57), guerra que, se tomarmos o binômio “sólido x líquido”, como formada por incompatíveis, será mais uma manifestação dos dualismos ocidentais: alma x corpo, razão x sentimento, salvação x condenação.

O *olhar* pausa. Pede a generosidade de uma pausa, fazendo, no movimento, um desvio em *legência*, que também apresenta nossa posição frente ao *há* de Llansol. Nessa pausa, o *olhar* vê: a “eterna guerra dos gregos entre o sólido e o líquido”, a guerra que, desde a origem da filosofia, marca o modo do pensamento no ocidente. O *olhar* pausa, por um instante, refletindo, e pensa no risco, já apontado, de que o texto sirva a um senhor, o pensamento sistematizador. Seja esse risco o da transposição teórico-conceitual de ideias dos vários campos do saber para a literatura, a modo de aplicação e exemplo; seja o de procurar, no texto, uma visão de Sistema; seja, e talvez esse é o risco mais visível, o de formular, ou mesmo definir, por exemplo na *textualidade Llansol*, com base em diversos armazéns de sinais, uma visão de figuras como “conceitos-chave”, conceitos que, sendo

⁹⁹ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.90. Tradução nossa.

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p.45, destaque no original.

usados da “maneira correta”, promoveriam, ao que parece, o esclarecimento – uma certa *Aufklärung* do texto, *Aufklärung* no sentido que lhe dá Kant, o filósofo que “é-me indiferente”! (E, p.35) – daquilo que é o segredo do *há* do texto.

É inegável, há esse risco, tanto mais quanto houver o desejo de “possuir o dominar” (BDT, p.32), e quando tal desejo estiver a sobrepujar o texto, o “se me perguntarem (de facto já não me perguntam) o que se passa neste texto, eu posso dizer, do meu ponto de escrita” (CL, p.98), “eu posso dizer” do fulgor.

Esse é um risco para o qual devemos olhar com a leveza do cuidado, aceitando, no *afecto*, os caminhos do texto. E o *olhar atópico* nos dá a ver que algumas leituras apostam em tal risco como lugares privilegiados de esclarecimento; ele nos diz que, primeiramente, deve-se ter atenção e cuidado com as palavras, com o vocabulário, pois as palavras, quando acostumadas, são carregadas de memória e podem servir, de modos mais ou menos cegos, à *impostura da língua*. Assim, o *olhar* nos aponta para o recém publicado “Texto dos tempos”;¹⁰¹ nele, o autor pretende mostrar o texto de Maria Gabriela Llansol a partir de três tempos: o “grande tempo da História”, cuja atenção, na primeira fase da obra, estaria centrada na figura do rebelde e do eremita; o “tempo da imanência das coisas e dos corpos”, marcado por um esforço de individuação, também via luto; e, por fim, o tempo “suspense”, também chamado de “Tempo do Há”, em que os seres são “trans-figurais, ou hiper-figurais, imersos numa atmosfera rarefeita”.¹⁰² Ainda que pretenda não fazer uma divisão estanque desses tempos, o autor afirma que, ao longo da obra, cada um se destaca “em termos de predominância, de grau ou do modo específico como embebem o tecido dos textos”,¹⁰³ perante isso, é-nos questionável e curiosa a aparente necessidade de se empreender tal esforço de sistematização do texto llansoliano, com isso afirmando a existência de uma identidade narcísica e evolutiva do texto. Esforço pouco pertinente, parece-nos, sobretudo considerando o que Silvina Rodrigues Lopes, no ensaio “Poética do Desprendimento”, sobre o texto llansoliano – uma reescrita de “A comunidade sem regra” (2003) –, publicado na mesma coletânea, afirma:

Se a partir de certa altura a literatura passou a ser para si própria uma questão, repetir hoje essa evidência não pode de modo nenhum conduzir à ratificação de uma identidade que confinaria uma obra literária à

¹⁰¹ BARRENTO. O texto dos tempos. In: FENATI (org). *Partilha do incomum*: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed.UFSC, 2014. p.19-46.

¹⁰² BARRENTO. O texto dos tempos, p.19.

¹⁰³ BARRENTO. O texto dos tempos, p.20.

autorreflexividade. Na verdade, o que dela nos interessa é o seu movimento para o exterior – de si própria, da cultura em que se apresenta.¹⁰⁴

Ademais, a necessidade de procurar, no texto llansoliano, por uma linha condutora de sentido temporal marcada pela clareza conceitual e pela ideia de “evolução de Obra”,¹⁰⁵ parece apontar para aquilo que Silvina Rodrigues Lopes afirma:

Aceitar que os livros se dispersem na existência é sempre ligar-se a eles desprendendo-se dos mecanismos de identificação que os cercam quando se lhes atribui um lugar que, qualquer que seja, não decorre senão da tendência gregária para buscar uma essência permanente sob as aparências acidentais e assim iludir a singularidade, desconcertante, de um conjunto de livros, anulando-os sob a exibição de referências que pretendem constituir o acesso a uma espécie de *sistema* do escritor.¹⁰⁶

Para a autora – junto da qual nos colocamos –, em pensamento que nos parece contrário ao exposto por Barrento, inclusive na escolha vocabular que não demarca um lugar de enunciação de Verdade e certeza, pois trata de não definir leituras ou essências literárias:

[...] é possível colocar algumas condições necessárias, mas não suficientes, daquilo a que se pode continuar a chamar literatura: ser um passo para fora dos hábitos e das convenções e por conseguinte acolher o heterogêneo, afirmando a significância como suspensão de certezas e criação não vinculada a qualquer modelo ou conjunto de regras. A existência de tais textos de irradiação inconformista atesta uma liberdade que não pode senão consistir na decisão pelo impossível, decisão pelo mundo, a qual começa na ruptura com as leis da verossimilhança.¹⁰⁷

Com isso, podemos perguntar: haverá esforço de verossimilhança maior do que procurar por momentos, que na vida humana também não são estanques, de discussão das heranças recebidas – a história dos pais, da família, das instituições –, seguida de uma busca de individuação – de um eu sou (que é a “pergunta de escravo” (FP, p.120)) – que culmina, na última fase da vida, num “canto do cisne” (expressão com a qual o autor marca a terceira fase da *textualidade Llansol*) de abdicação da esperança no humano¹⁰⁸ e de uma

¹⁰⁴ LOPES. Poética do desprendimento, p.59.

¹⁰⁵ BARRETO. O texto dos tempos, p.23.

¹⁰⁶ LOPES. Poética do desprendimento, p.62, destaques no original.

¹⁰⁷ LOPES. Poética do desprendimento, p.61.

¹⁰⁸ BARRETO. O texto dos tempos, p.44.

possível afirmação do etéreo?

Nesse empreendimento de mostrar o texto de Maria Gabriela Llansol com base em três tempos, aparece o esforço do autor em comentar o “conceito, porventura mais opaco” do “Há”,¹⁰⁹ adiante, o autor recomenda “desde já uma clarificação do conceito-chave deste [terceiro] momento, o do *Há*”.¹¹⁰ No trabalho de tornar claro o “conceito-chave” do Há, o ensaísta o define: “É, ao mesmo tempo, um *modo particular de estar-aí*, fazendo e fazendo-se, como já se disse [...], uma *presença-ausência* que é condição do existente, e o ‘*fenômeno do ser impessoal*’ que implica a diluição do Eu, o seu apagamento na escrita”,¹¹¹ em seguida, o autor afirma: “daí que a ‘figura’ llansoliana não se entenda sem esse Há, sendo como é, campo de forças, energia mutante, e não um Eu com biografia estável”.¹¹² São evidentes, na definição de Barrento, os ecos de Spinoza (no “modo particular”), de Heidegger (com o “estar-aí” e a “presença-ausência”, pelo filósofo atribuídas à “Clareira do Ser”, que também é a ele, o Ser, identificada) e de Lévinas (com o “fenômeno do ser impessoal”). Talvez mais evidente seja a “eterna guerra” da conceituação que se apresenta nesse esforço, haja vista a separação entre as figuras e o Há – pois, na leitura de Barrento, a figura só se entende tendo o Há, não sendo, ele, uma figura, mas efeito de uma transposição teórica realizada no e pelo texto de Llansol. Frente a isso, se lemos que, na *textualidade Llansol*, “qualquer forma que aí [no texto] se inscreva assumo o estatuto de figura” (LL1, p.142), afirmamos que as formas textuais que se inscrevem no texto são figuras, assim como as formas humanas, as animais e as vegetais; também aquelas que, de modo mais explícito, se reportam a construtos teóricos, como o *eterno retorno do mútuo* (de inspiração nietzscheana), os *afectos* (com forte acento spinozista) – são todos figuras, e não transposições quaisquer de reflexão, como se fosse preocupação do texto llansoliano a comunicação de um saber, seja qualquer sua origem e orientação, sistematicamente constituído: o texto, como lemos, possui um modo próprio de pensar e, ao se reportar a outros autores-textos, não o faz ingenuamente, mas segundo a proposição de unir *dom poético e liberdade de consciência*.

Ademais, Barrento realiza uma aproximação da definição do “fenômeno do Há”, reportando tal definição para as obras *Ética e Infinito* e *Le temps et l'autre*, de Emmanuel

¹⁰⁹ BARRENTO. O texto dos tempos, p.20.

¹¹⁰ BARRENTO. O texto dos tempos, p.38.

¹¹¹ BARRENTO. O texto dos tempos, p.38, destaques no original.

¹¹² BARRENTO. O texto dos tempos, p.39.

Lévinas.¹¹³ Contudo, é em *Da existência ao existente*, obra a que se reporta, por exemplo, na entrevista intitulada “O ‘Há’”, de *Ética e infinito*,¹¹⁴ que Emmanuel Lévinas aborda, pela primeira vez, o tema do “há” (*il y a*). Escrito no período em que foi mantido no cativeiro, durante a Segunda Guerra, o livro trata de desenvolver o “há” como uma “posição no ser” – a cena sempre aberta do ser –, posição que é a do “horror do impessoal”. No prefácio à segunda edição de *Da existência ao existente*, o autor deixa explícita sua compreensão, e os caminhos tomados para desenvolvê-la:

Trata-se, nos textos da primeira parte da obra – em que se tenta uma fenomenologia da preguiça, do cansaço do esforço – de determinados traços marcados pelo caráter desértico, obsedante e horrível do *ser*, entendido segundo o *há*; mas trata-se sobretudo da descrição do próprio *há* e da insistência sobre sua desumana *neutralidade*. Neutralidade a superar já na *hipóstase* onde o ser, mais forte que a negação, submete-se, por assim dizer, aos seres: a existência ao existente. É nessa hipóstase, dessa *posição*, que a maior parte das descrições tentam aproximar.¹¹⁵

A saída do horror do “há” levinasiano necessita, assim, de dois movimentos, o primeiro, a “hipóstase”, quando um impessoal se pessoaliza, fazendo-se um “eu”; e o segundo, a “ética”, quando esse “eu” se volta para “outrem”. Ainda a esse respeito, o autor afirma a François Poirié, em 1986, retomando os diálogos de *Ética e infinito*, de 1981:¹¹⁶

Em primeiro lugar em *Da existência ao existente*, o *há* (*il y a*) decorre de uma fenomenologia da fadiga, da preguiça; em seguida à busca do sendo, da hipóstase. Entretanto, ao fim do livro, a ideia central que o verdadeiro portador do ser – a verdadeira saída do *há* (*il y a*) está na obrigação – no “para com o outro” que introduz um *sentido* no não-senso do *há* (*il y a*).¹¹⁷

Diante disso, fica-nos clara que a referência do “há” levinasiano está na ontologia. Ainda que não se feche numa metafísica do “ser”, pois compreende o movimento da ética, é um pensamento conceitual específico, o que, ao que nos parece, oferece resistência a uma aplicação quase sinonímica – sinonímia que, como vemos, transparece mais na forma verbal traduzida (*il y a* = há) que nas suas implicações em termos de experiência. Ademais, termos atribuídos ao texto de Llansol, como “transcender”, “murmúrio do Ser”, “tempo da

¹¹³ BARRENTO. O texto dos tempos, p.39.

¹¹⁴ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.34.

¹¹⁵ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.11, destaques no original.

¹¹⁶ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.37.

pura imanência”, “ontologização absoluta do instante”, “dimensão ontológica do tempo”,¹¹⁸ dentre outros, referidos sobretudo ao “tempo do há”, são termos que parecem conflitar com a afirmação de que “a escrita do Há [...] em Lévinas como em Llansol, não se explica por via da ontologia, mas de uma metafísica da imanência”.¹¹⁹

De fato, Lévinas parte de uma fenomenologia de experiências humanas para descrever o “há” (*il y a*) como aquele que é o “caráter desértico, obsedante e horrível do ser”. Entretanto, parece claro para Lévinas que sua reflexão se situa na ontologia – ainda que numa posição de crítica à sua primazia, questão que irá se acentuar a partir do texto “A ontologia é fundamental?”, de 1951 –,¹²⁰ em trecho que nos permitimos transcrever em extensão por nele nos parecer clara sua posição, bem como a de que não são suficientes torções vocabulares, como “metafísica da imanência”, para que a ontologia seja abandonada. Para o filósofo, o livro *Da existência ao existente*:

[...] articula-se, pois, da seguinte maneira: ele busca aproximar a ideia do ser em geral, em sua impessoalidade, para em seguida analisar a noção do presente e da posição em que, no ser impessoal, surge – como pelo efeito de uma hipóstase – um ser, um sujeito, um existente. Mas estas questões não foram colocadas a partir delas mesmas. Elas nos parecem proceder de determinadas posições da ontologia contemporânea, a qual permitiu renovar a *problemática* filosófica.

A renovação da ontologia na filosofia contemporânea nada mais tem em comum com o realismo. A pesquisa não supõe uma afirmação da existência do mundo exterior e de seu primado em relação ao conhecimento. Ela afirma que o fato essencial da espiritualidade humana não reside em nossa relação com as coisas que, pelo fato de nossa existência, entretemos imediatamente com o próprio fato de que há ser, com a nudez desse simples fato. Essa relação, longe de mascarar uma tautologia, constitui um evento cuja realidade e cujo caráter, de alguma maneira surpreendente, anunciam-se na inquietação que o cumpre.¹²¹

E, em relação à pergunta de François Poirié: “Qual projeto animava o senhor no início de suas pesquisas filosóficas? A sua obra responde ao que o senhor queria fazer?”, Lévinas responde:

Eu parti de uma reserva no tocante ao ser de que lhe falei há pouco. Nem sempre sob forma de pensamentos dramáticos. Isso não é completamente

¹¹⁷ POIRIÉ. *Emmanuel Lévinas: ensaios e entrevistas*, p.81, destaques no original.

¹¹⁸ Respectivamente: BARRENTO. O texto dos tempos, p.24; p.25; p.26; p.36.

¹¹⁹ BARRENTO. O texto dos tempos, p.40.

¹²⁰ LÉVINAS. *Entre nós*, p.21-32.

¹²¹ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.17, destaque no original.

original: através da própria gravidade do cotidiano, pôr-se a entender o cotidiano como uma monotonia de instantes que caem; o ramerrão da existência no não-senso e no tédio, através da angústia da situação política, da proximidade da guerra e do hitlerismo triunfante.

No *há* (*il y a*), encontra-se toda a gravidade, toda a seriedade da aventura vivida.¹²²

Com isso, o filósofo demarca, firmemente, que sua reflexão diz respeito ao “ser”, considerando a imanência do contexto vivido durante a redação de *Da existência ao existente*.

O mesmo não pode ser afirmado da *textualidade* Llansol, pois “o fulgor não fala a linguagem do ser” (OVDP, p.191), não se coaduna com a ontologia, sob quaisquer denominações, a exemplo da filosófica e da religiosa, como tentamos dar a ver. Ademais, à afirmação de que “este *Há* parece ser em Llansol a própria condição para lá do Eu, ou, como para Lévinas, um ‘terceiro excluído’, ou presença de uma ausência determinante, que não é o puro nada, mas *é*”,¹²³ aproximada da de que “como em Parménides, a Llansol só interessa falar do que é, escrever o que é (ou melhor: está sendo)”,¹²⁴ afirmação em que o “é” tem precedência em dobro sobre o “sendo”, respondemos, com Silvina Rodrigues Lopes:

Nos livros de Maria Gabriela Llansol, como nos de outros escritores do século XX, a heterogeneidade das vizinhanças é assinalada [...] daí resultando em larga medida uma paixão insensata da dispersão, pela qual o texto escapa ao doutrinário e, liberto do apelo à decifração, incita a contra-assinar, a abandonar as perguntas pelo que é e lançar-se na experiência da escrita, fora da qual o sentido é apenas miragem.¹²⁵

Com a autora, também afirmamos que, em Llansol, a escrita se sobrepõe ao “é”, resistindo a qualquer aproximação sinonímica entre “há” e “é” empreendida pelo ensaísta, aproximação que, a seguir o pensamento levinasiano, também parece improcedente, pois o “há” (*il y a*) não é “nem nada, nem ser. Emprego, por vezes, a expressão: o terceiro excluído. Não se pode dizer deste ‘há’ que persiste, que é um acontecimento do ser. Não se pode dizer que é o nada, ainda que não exista nada”.¹²⁶ Não é acontecimento do ser, o que implica em reafirmar a realidade do “há” (*il y a*) como a posição da impessoalidade.

¹²² LÉVINAS, em: POIRIÉ. *Emmanuel Lévinas: ensaios e entrevistas*, p.83.

¹²³ BARRENTO. O texto dos tempos, p.40.

¹²⁴ BARRENTO. O texto dos tempos, p.26.

¹²⁵ LOPES. Poética do desprendimento, p.60.

¹²⁶ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.34.

Além disso, recordando-nos que Maria Gabriela Llansol reporta o *há* de *Inquérito às quatro confidências* a Parmênides (E, p.62), a aproximação entre o Ser parmenidiano e o “há” (*il y a*) soa, igualmente, improcedente, pois o pensamento de Lévinas, conforme expresso em *Le temps et l'autre*, além de empreender um encaminhamento “em direção a um pluralismo que não se funde em unidade e, se isso pode ser ousado, trata-se de romper com Parmênides”,¹²⁷ aproxima o “há” (*il y a*) do pensamento de Heráclito, conforme esse aparece no Crátilo:

[...] se fosse necessário relacionar a noção de *il y a* com um grande tema da filosofia clássica, eu pensaria em Heráclito. Não no mito do rio onde não é possível entrar duas vezes, mas em sua versão no Crátilo, quando fala de um rio em que nem mesmo uma vez é possível banhar-se, onde não pode constituir-se a fixidez própria da unidade, forma de todo existente: rio onde desaparece o último elemento de fixidez em relação ao qual o devir se compreende.¹²⁸

A partir desse trecho, o aspecto de permanência considerado por Llansol na sua explicitação do *há*, que tem, parece-nos, no “ser” parmenidiano um ponto de irrupção, passando pela *legência*, é desconsiderado pelo “há” (*il y a*) de Lévinas, haja vista que, nesse, o caráter marcante é, de fato, o da ausência de movimento, mas uma ausência que não tem a ver com permanência ou com fixidez, mas com a imobilidade em que, como vimos, não se faz acontecimento, mas posição.

Ainda considerando a sinonímia entre o *há* llansoliano e o “ser = é” de Parmênides, lemos, como resposta à pergunta de Graça Vasconcelos:

Graça Vasconcelos: Eu traduzi..., enfim, peço desculpa, se calhar é um pouco abusivo, mas eu traduzi esse “há” por... é qualquer coisa que é a essência do ser. Será isso?

Maria Gabriela Llansol: Eu penso que se pode estabelecer uma aproximação. Mas a essência tem qualquer coisa de etéreo, de não material. E como eu falei de corpo, e não faço dicotomia entre o corpo e espírito, eu diria que é o existente, é o que existe, é o que há, é o que há de manhã, à tarde, à noite, através dos meses, através do tempo, através do espaço, etc. (E, p.62).

Diante disso, parece-nos curiosa a afirmação de que, já no segundo tempo do Texto

¹²⁷ LÉVINAS. *Le temps et l'autre*, p.20. Tradução nossa.

¹²⁸ LÉVINAS. *Le temps et l'autre*, p.28. Tradução nossa

– considerando sua existência –, “se anuncia o Há mais etéreo do final”,¹²⁹ pois, nesse Texto sem dicotomia, é o corpo que, como *permanência breve*, pulsa e resiste, assumindo seu caráter de *fulgor* e de pensamento. Aliás, o *olhar atópico*, nessa altura de nosso pensamento compreendido como *troca verdadeira*, nos recorda que, de fato, a transposição terminológica que nos faz ver o *segredo do há* é o entrecruzamento dos *armazéns de sinais* que, esse sim, se dá a modo de *ambo*, e não como clarificação teórico-conceitual. Assim, pondo o *olhar* na direção da *paisagem* textual, sobre os sinais de Lévinas, Parmênides, Heidegger, vemos na necessidade de conceituação um empuxo à ontologia – compreendendo certas formas coercitivas de conceituação como elaborações/desvelamentos identitários vinculados à visão definitiva de pretensos e pré-dados “é”, maquiadas em torções vocabulares e práticas de leitura que previamente trazem a verdade de sua interpretação, pretendendo, tão somente, a aplicação do seu “é” ao *há*. E, no *armazém dos sinais* de Heidegger, o *olhar atópico* lê que, para além da necessidade de definir “conceitos-chave”, existe pensamento rigoroso, pensamento desconsiderado pela “ontologia”, que, pensando conceitualmente, não recolhe mais que a parte de compreensão que já portava:

“A ontologia”, porém, seja ela transcendental ou pré-crítica, está submetida à crítica não por pensar o ser do ente, forçando, assim, o ser a entrar no conceito, mas porque não pensa a verdade do ser e, com isto, desconhece que há um pensar que é mais rigoroso que o conceitual. Na penúria de sua primeira investida, o pensar que procura pensar previamente a verdade do ser traz à fala uma parte muito pequena dessa dimensão totalmente diversa.¹³⁰

Sim, uma leitura que já porta a sua verdade não se abre, na figura llansoliana, ao *encontro inesperado do diverso*, tornando difícil o encontro com, a também figura, *pensamento verdadeiro*: o encontro com o *há*, escrita-pensamento.

Com isso, o *olhar atópico* torna à “eterna guerra entre o sólido e o líquido” (IQC, p.57), atentando, agora, para o “sólido e o líquido” que, na frase, é afirmação de dualismo e dicotomia, algo que na *textualidade Llansol* não tem lugar. O texto nos aponta para o *olhar* do próprio vivo, onde sólido e líquido não só pulsam, mas, em *ambo*, existem na origem – tal como pensavam os gregos –, e na permanência que são vistas no fim (não nos

¹²⁹ BARRENTO. O texto dos tempos, p.26.

¹³⁰ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.369. “A ontologia”, grafada entre aspas, refere-se à “ontologia da metafísica” (p.369).

esquecemos, pois, que “existir” é forma do *há*):

Que o sólido existe, existe, como a natureza vegetal existe.
Basta olhar como se decompõe o madeiro da árvore.
Que o líquido existe, existe, como a natureza animal existe.
Basta ver como se liquefaz um corpo (IQC, p.62).

Sim, o fragmento nos mostra, na existência do *há*, nada de metafísica, pois acentua o existir na natureza vegetal e animal que existe, que *há*. O sólido e o líquido são vistos de través, assim como a água, em suas tramas luminosas de reflexo, habita a piscina, de Ponty, e a habita de modo vivo. Assim como o texto *há*.

O *olhar atópico*, tocando a solidez da palavra “sólido”, recorda-se de maciço: o maciço do único caminho possível, em Parmênides, o caminho que diz que “o ser é”: “neste caminho, há um grande número de indícios: não sendo gerado, é também imperecível; possui, com efeito, uma estrutura inteira, inabalável e sem meta; jamais foi nem será, pois é, no instante presente, todo inteiro, uno, contínuo”.¹³¹ E, pondo-nos, novamente, ao cuidado do *olhar*, recordamos que, em *Da existência ao existente*, Lévinas afirma a matéria, o maciço, o espesso, como o fato do “há”:

Esta última materialidade é o espesso, o grosseiro, o maciço, o miserável. O que tem consistência, peso e uma absurda, brutal, mas impassível presença; mas também humildade, nudez, feiúra. [...] A descoberta da materialidade do ser não é a descoberta de uma nova qualidade, mas de seu fervilhamento informe. Atrás da luminosidade das formas pelas quais os seres já se referem a nosso “dentro”, a matéria é o próprio fato do *há*.¹³²

Matéria como “fervilhamento informe”, em que miserável, grosseiro, feio e brutal são o fato do “há” de Lévinas. Não, esse não nos parece o caminho do “há que escolhi” (STL, p.15), em que a

[...] minha espinha dorsal é o júbilo. Escrever
está dentro do redil do paraíso, que é também uma sebe onde eu entro
através do ar; minha constituição material é frágil; de facto, os pés são a
minha única matéria não
constantemente atravessada pelo ar,
que leva imagens,
traz imagens e é,

¹³¹ PARMÊNIDES. Fragmentos, doxografia, p.55.

¹³² LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.66, destaques no original.

muitas vezes,
persistente nos perfumes que a tristeza leva (IQC, p.63).

Os pés são a matéria em que está o caminho: matéria não atravessada pelo ar, como o ar do torvelinho que se toca, matéria figural como figural é a matéria do *vivo*. Brutal, selvagem – como a escrita –, mas cuja impessoalidade é fator de expansão, já que o “eu” é o lugar do escravo. *Há* sólido, certamente, e sua existência como fato é o vivo da natureza animal, vegetal, textual, no encontro com o júbilo, as *fontes da alegria de viver*, e não da morte como fim derradeiro de tudo o que *há*, ou do impessoal como o roçar o “há” da impessoalidade desumana,¹³³ o horror “[d]a impossibilidade da morte, a universalidade da existência até em seu aniquilamento”.¹³⁴

Os pés são, pois, matéria bruta, o *há* daquele que, nômade, como *A.Nômada*, uma figura de errância, põe-se a caminho no caminho do texto – o caminho, a via do *há* que tenha aura –, em seu desconcerto nômade.¹³⁵ Caminho de perder-se, caminho da escrita em que “se abre um mundo da matéria em transfiguração. A escrita abre-se no seu íntimo, oferece-nos o mais interior, não apenas o poematizar-se mas o seu nascer, a nudez inocente que move a confiança e a orienta para o secreto”,¹³⁶ o caminho dos descaminhos. A escrita, em Llansol, matéria e caminho, *há*.

O sólido da matéria, no *há*, é líquido, como água, como devir, haja vista que “somos da água o *devir*. Seja qual for o mundo, sê-lo-emos sempre enquanto houver *há*” (IQC, p.61, destaque no original), e que “eu e o texto preferimos o verbo fluído – essa a *nascente que* procuram –, e não o nome sólido” (IQC, p.121, destaque no original). Nas imagens da água, expansão, luminosidade, fluidez, nascimento e morte, o movimento é o devir do fato que “dá-se”. Movimento da escrita de *há* em *há*:

– Escrevo para que nos venha a força da mansão do *Há* do mundo
– diz ele.

– Escrevo para girar de *A* em *Há*, rodopiar com as vibrações que sobem e nos elevam ao lugar em que já não podemos descer, nem evadir-nos – o *Há* sobre o *Há*(IQC, p.45).

E esse é o caminho, a via do *há* que tenha aura:

¹³³ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.12.

¹³⁴ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.71.

¹³⁵ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.11.

- Sim. Como o há é exterior e anterior aos mundos, há e há-sempre é a mesma coisa,
como aqui e ali,
como houve, há e haverá.
- Creio bem que sim.
- Se assim for, entre houve e há, por exemplo, haverá sobreimpressão. Não saberemos talvez mais por isso, mas assistiremos a um efeito surpreendente de beleza sem nostalgia.
- Uma aura não é assim? (IQC, p.58).

O movimento deste devir é o da *sobreimpressão*, em que tudo *há* em tudo, em que nada se contém, em que *há* e sobre o *há* pousa o texto, “efeito surpreendente de beleza sem nostalgia”, a “aura” e a “espinha dorsal [de] júbilo” (IQC, p.63), a escrita como o movimento do torvelinho que põe as intensidades do *vivo* a girar, girando os textos que compõem o vivo, os armazéns de sinais dos outros –, *há* como pulsação do novo que está nos encontros. *Há* errância nesses encontros; *há*, certamente, o liquefazer-se nesses encontros; *há* a simultaneidade nesses encontros; *há* o movimento que altera, “uma alteração do mundo na sua memória e no seu futuro”.¹³⁷ O movimento do *há*, assim, é a pulsação em expansão do infinito que, para além do tempo – do “há e do há-sempre”, do “houve, há e haverá” – se expande sobre o infinito do verbo. O nosso ver-bo, escre-ver, escrever o *há*, girá-lo, fazê-lo vibrar.

O verbo é voz, e, quando voz, música. O escrever o *há* se volta para essa voz, como se nos perguntássemos, ao *olhar atópico*: qual o grão da voz¹³⁸ do *há*?

Grão maciço, sólido e aquoso, esse “grão não se parte. Há nele uma resistência: o elemento mínimo que resta e conserva sua vida. O salto de uma origem, a *massa de início* de uma intensidade”.¹³⁹ A voz desse grão irredutível é do *vivo*, do torvelinho dos movimentos, dos pássaros que revoam; e em sua coreografia “dá-se” o *há* em sua intensidade de início, “dá-se” o *há* nas cores do *vivo*, no azul:

Dois pássaros e muitas cores voavam – embora nelas predominasse o azul – ensaiando complexas coreografias de há. Mesmo os gritos que

¹³⁶ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.12-13.

¹³⁷ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.36.

¹³⁸ Reportamo-nos, transversalmente, à compreensão de “grão da voz” de Roland Barthes, que nos interessa, igualmente, como imagem teórica: “espaço (gênero) muito preciso onde *uma língua encontra uma voz*. Vou dar imediatamente um nome a este significante ao nível do qual, creio, a tentação do *ethos* pode ser liquidada – e portanto o adjectivo dispensado: será o grão: o grão da voz, quando esta se encontra em uma dupla postura, em dupla posição: de língua e de música” BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.257, destaques no original.

¹³⁹ ARAÚJO. *Biografia como método*, p.74, destaques no original.

davam no ar suspenso do vale pareciam gritos de gaivotas *há háhá* antecipando uma tempestade, um torvelinho atmosférico como os que trazem o novo, que tanto pode ser uma catástrofe como uma benfazeja mutação (IQC, p.55).

Há uma voz, pois; uma voz que é anúncio do júbilo do novo, um grão irreduzível do novo e inesperado que pulsa, no vivo e a partir dele, na intensidade que se expande pelo ar – pelo azul do céu –, assim como o torvelinho e os perfumes da tristeza: *há há há*. E, se tomarmos a pessoa verbal dessa voz – e a tomamos conforme dela fala Lévinas, mas esvaziando o sentido ontológico do impessoal levinasiano, tomando-o como afirmação da língua –, o grão de voz irreduzível do *há* terá um tom: a voz impessoal do *há*: “insisto na impersonalidade do ‘há’; ‘há’, como ‘chove’ ou ‘é de noite’”;¹⁴⁰ “*há* impessoal, como um ‘chove’ ou um ‘anoitece’”;¹⁴¹ “essa existência impessoal que, para falar rigorosamente, não se pode nomear, pois ela é puro verbo”.¹⁴² Para tratar dessa impessoalidade, Lévinas fala do *há* do vivo: “anoitece”, “chove” – “Quem anoitece?”, “Quem chove?”, seriam as perguntas para essa voz, e as respostas, na gramática da língua portuguesa, seriam as mesmas: “essas orações não tem sujeito. Constituem a enunciação pura e absoluta de um fato, através do predicado: o conteúdo verbal não é atribuído a nenhum ser. São construídas com os verbos impessoais, na terceira pessoa do singular”.¹⁴³ Como lugar onde a língua se impessoaliza, o grão do vivo é o *há* do vivo.

Uma voz impessoal: o neutro.

É justamente Lévinas quem realiza a aproximação entre o “há” e o “neutro”, o “fora” e o “desastre” de Maurice Blanchot, afirmando ser esse o tema dos seus contos e romances.¹⁴⁴

Neutra é a voz narrativa de não-todos os textos, dos textos que, como imagens e palavras, umas sobre as outras, como em *sobreimpressão*, não formam sistema, mas se organizam pelo próprio não sentido que buscam, como a “não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir”,¹⁴⁵ nas palavras que não designam nada e ninguém: “Fora. Neutro. Desastre. Regresso. Nomes que certamente não formam sistema e, com o abrupto que são, ao estilo de um nome próprio

¹⁴⁰ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.34.

¹⁴¹ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.11.

¹⁴² LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.99, destaques no original.

¹⁴³ CEGALLA. *Novíssima gramática da Língua Portuguesa*, p.326.

¹⁴⁴ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.35.

¹⁴⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.294.

que não designe a ninguém, correm atrás de todo sentido possível, sem que esse correr faça sentido”.¹⁴⁶ Não são nomes que as figuras pedem, mas verbos (IQC, p.83), verbos da voz neutra, verbos de voz sem-eu.

Neutro é o ponto de partida e, podemos afirmar, ponto Aleph – onde todos os pontos, da voz e do olhar, se cruzam – do grão da voz narrativa: importam os sons, a matéria bruta da língua, a escrita. Dela fala Maurice Blanchot, apresentando suas características:

A voz narrativa é neutra. [...] De um lado, ela nada diz, não apenas porque nada acrescenta ao que há para dizer (ela nada sabe), mas porque ela subentende esse nada – o “calar” e o “calar-se” – em que a fala está desde já comprometida; ela assim não se ouve a si própria em primeiro lugar e tudo o que lhe dá uma realidade distinta começa a traí-la. De outro lado, sem existência própria, não falando de parte alguma, em suspenso no todo da narrativa, ela aí tampouco se dissipa à maneira da luz que, invisível, torna visível: ela é radicalmente exterior, vem da exterioridade mesma, esse fora que é o enigma próprio da linguagem na escrita. [...] A voz narrativa carrega o neutro.¹⁴⁷

A voz narrativa carrega o neutro. Seu ponto irredutível, dentro-fora da escrita, na voz do texto llansoliano é o grão da voz – som, escrita – do neutro *há*: “há algo de oral nesses textos, ao mesmo tempo. A voz não está fora do texto. A voz não está dentro nem fora do texto... Ao mesmo tempo é uma voz extremamente corpórea, é muito objetual essa voz. [...] Digamos que ela traz as marcas da sua própria existência” (E, p.49-50). Voz do *há* que pulsa em expansão pelo dentro-fora do texto, num texto neutro que, também, é corpo.

A aproximação feita por Emmanuel Lévinas, entre o “neutro” e o “há”, é, certamente, compartilhada, com certas nuances, por Blanchot:

Entre as duas proposições falsamente interrogativas: por que há mais algo do que nada? e por que há mais o mal do que o bem? Não reconheço a diferença que se pretende discernir com elas, já que ambas são levadas por um “há” que não é nem ser nem nada, nem bem nem mal, e sem o qual tudo se desmorona ou, então, já desmoronou. Sobretudo, o *há*, como neutro, desconsidera a pergunta que se refere a ele [...].¹⁴⁸

Se tomarmos, aproximativamente, as noções levinasianas de “há”, podemos, igualmente, dizer que o “neutro”, como o “há”, não é nem “ser”, nem “nada”, mas uma

¹⁴⁶ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.54. Tradução nossa.

¹⁴⁷ BLANCHOT. *A conversa infinita*: a ausência de livro, p.149-150.

posição de voz dentro-fora do texto, uma posição frente ao verbo que diz, para além de dicotomias, no aberto de toda singularidade, a pulsação da certeza corpórea de que *há*. Certeza sem a qual não haveria cena, da criação e da destruição, que se mantivesse. Certeza brutal que, em sua ausência, tornaria nulas as interrogações. Antes e depois do “ser”, antes e depois do “nada”, “há” como certeza maciça, como o “neutro” da voz irreduzível e impessoal. *Há* como a terceira pessoa.

O “há” blanchotiano, de fato, é “como neutro”. E, nesse sentido, a voz do verbo do *há há há* é o neutro de uma qualidade não do “ser”, não do “nada”, mas do *vivo*, em que o “ser” e o “nada” se batem, e geram fulgurações na voz da paisagem: o *A* que mudou de cor, o *há* de suprema claridade e beleza, o *há* que escolhi. E se o “neutro” é aquele que ora negligencia o Uno – o Uno, visto por alguns autores como o “ser” de Parmênides, e assim tratado no diálogo *Parmênides*, de Platão –, ¹⁴⁹ ora nega o Outro, numa “negação que não nega nem afirma”, ¹⁵⁰ somos colocados frente à singularidade do verbo *há*, sua luz, frente ao “um”, não ao “uno”:

Não determinada – *uma*, indefinida e não *una*. Sirvo-me da energia da cor dessa luz,
os meus olhos provam-na e, tendo-se elevado até ela, dão-na como alimento aos outros sentidos (IQC, p.19).

A outra cor do *há*, o *há* que escolhi, pleno de claridade, que recebe uma luz e uma cor. Voando, com os pássaros, o *olhar atópico* viu, que entre as cores, a que mais predominava era o azul. “A luz ia no azul” (IQC, p.88), diz o *há*, “a luz azul”, dizemos, fazendo girar a grafia de *há* em *há*, nas letras deste anagrama que, “pouco a pouco, [...] vão rolar do próprio nome”(BDT, p.93), e permanecendo as mesmas, escrevem sobre o torvelinho da toalha branca em sua luminosidade azul: a luz-azul. E, se tornarmos a pousar o *olhar* no “Há-de-nós”, veremos que o primeiro pedido que se lhe faz é do “Azul de cada dia”, a cor que se diz aos olhos do “continuar a viver”:

[...] para viver,
é preciso procurar nas trevas;
para continuar a viver é preciso procurar no azul (IQC, p.161).

¹⁴⁸ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.60. Tradução nossa.

¹⁴⁹ PLATÃO. *Parmênides*.

¹⁵⁰ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.113. Tradução nossa.

A continuidade do viver, ou, aqui, do *há*, “dá-se” no azul, e na luz, sob a luz, a luz “que eu desejara era *a luz do afecto*; e não outra; e não mais” (STL, p.12, destaques no original). Sobre a luz, o *olhar* pensa na “obscuridade do ‘há’”,¹⁵¹ e vê que, pela luz, o mundo é dado aos afetos da visão, e o é na singularidade – na esteira do que Lévinas afirma da noite, das trevas como experiência do indiferenciado do “há” –,¹⁵² não na soma dos objetos, que na ausência de luz é o maciço, mas na luz que “preenche e ao mesmo tempo mantém o intervalo”¹⁵³ entre os objetos, e, para nós, entre as formas do vivo, mantendo-os no seu singular de *absolutamente sós* – pois luz e visão não anulam as singularidades numa totalidade artificial: “mundo e luz são a solidão”.¹⁵⁴ Também as formas que se dão no armazém dos sinais que se vê, assumidas em sua singularidade: “Fazer uma cama pode ser uma problemática, também tomar notas de um livro de Spinoza, de Nietzsche ou de Deleuze, pôr flores numa jarra, lavar as facas que serviram à manteiga e ao peixe, deitar uma gota de café, traduzir Rilke ou Rimbaud. Olhar o há” (IQC, p.117).

Contudo, e isso afirmamos gravemente, se, em Lévinas, a luz implica uma saída do indiferenciado do “há”, em *Inquérito às quatro confidências*, o *há* é de uma plena claridade, talvez brutal, capaz de cegar em seu fulgor, mas uma claridade repleta da união entre pensamento e escrita, no cotidiano da casa em que os objetos, tornados únicos pelo olhar e pela luz da escrita, são vistos como singulares, alheios uns aos outros, mas “absolutamente *juntos*, em ‘simultaneidade’”.¹⁵⁵ O mundo se dá ao olhar sob a luz: na clareira, dizemos com Heidegger, em que a luz se dá porque o aberto já se mostra, como cena:

O substantivo “clareira” vem do verbo “clarear”. O adjetivo “claro” (“*licht*”) é a mesma palavra que “*leicht*”. Clarear algo quer dizer: tornar algo leve, tornar algo livre e aberto, por exemplo, tornar a floresta, em determinado lugar, livre de árvores. A dimensão que assim surge é a clareira. [...] A clareira é o aberto para tudo que se apresenta e ausenta.¹⁵⁶

Na clareira, o aberto livre e leve. Contudo, aqui, permitimo-nos afirmar a clareira não como “clareira do ser”, ou “o ser é a própria clareira”,¹⁵⁷ mas, tomando sua imagem, a

¹⁵¹ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p.38.

¹⁵² LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.68.

¹⁵³ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.57.

¹⁵⁴ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.57.

¹⁵⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, p.52, destaques no original.

¹⁵⁶ HEIDEGGER. *Conferências e escritos filosóficos*, p.77.

¹⁵⁷ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.344.

dizemos como clareira do *há* – não identificando “clareira” e *há*, mas vendo nesse a respiração que “abre clareiras de respiração na língua” (E, p.34). Primeiro, porque a clareira, na afirmação heideggeriana, está negada à metafísica – o que nos importa, visto não a vermos no texto llansoliano –; em segundo, porque, considerando com Cinara de Araújo, que a *clareira de respiração da língua* constitui:

[...] a *passagem* e abre a *paisagem*, abre o *espaço* no espaldar de sua matéria – passagem de vida, movimento do poema, passar a página do livro, passar de um livro a outro, a sístole, a diástole, a respiração retomada. Há então, não apenas uma *abertura*, mas também uma *depuração* – na vida e na história. O corpo-vivo do texto sustenta seu vórtice de *fulgor*, para encontrar caminho.¹⁵⁸

Vemos na clareira o aberto em que se olha sem que o *olhar* se prenda a qualquer coisa que não a claridade: o *olhar atópico* do *há*, que nos acompanha. Na clareira, o olhar é atópico, olhar no ar da respiração, sem topos, sem lugar, errante, mas indicando um lugar:

– Serão entregues a quem, então?
– A ninguém – levaram o Poder à perda da memória; pertencem ao *olhar atópico*.

Mais Jovem, é com esse olhar que iremos a Herbais-sobre-Ática (IQC, p.133).

O *olhar atópico* pausa ao se ler. E olha “essa visão de fato e o ‘há’ que ela contém”.¹⁵⁹ Procura não se prender a nenhuma parede da clareira, pois esta é a abertura livre e leve da luz. Procura olhar sem lugar. Abandona-se a esse olhar. “Queremos ver”, repete; olha, e olhando, vê que, consigo, se pode chegar à contemplação, na *legência*, de:

¹⁵⁸ ARAÚJO. *Biografia como método*, p.14, destaques no original.

¹⁵⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, p.37.



(Figura 1. Herbais, Bélgica)

Herbais
sobre
Ática

de

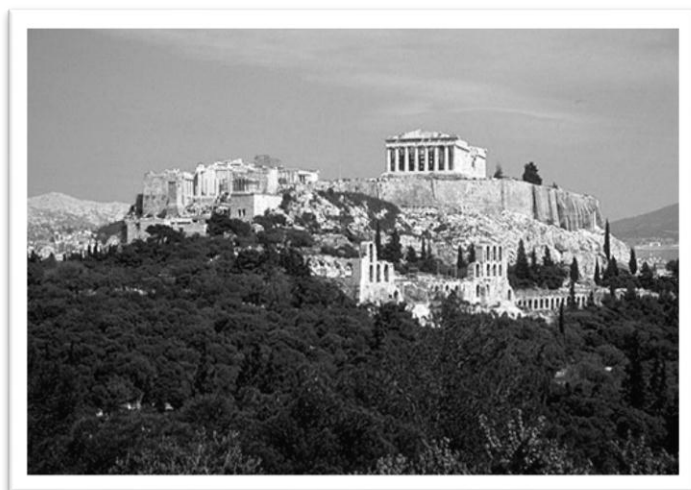
Herbais
Ática

de

H
Á

de

HÁ: há há há



(Figura 2. Acrópole, Atenas)

Isso o *olhar atópico* vê. Um olhar que vê a geografia dos mundos: o da escrita, Herbais – vilarejo belga, “uma ilha humana” (PI, p.121) –, o do pensamento, Ática – região da antiga Grécia, em que se situa Atenas, uma das cidades mais importantes da antiguidade e símbolo da influência grega no pensamento e na cultura ocidentais. Herbais que é, “antes de tudo, um factor de autonomia. Vista do exterior, a nossa vida pode parecer monótona mas, neste local, [...] a vontade, cultivada pela reflexão e o imaginário, tornou-se mais capaz de abrir outras perspectivas” (FP, p.41), lugar em que a escrita se torna clareira de outros pontos de visão; Herbais, *cena fulgor* que se torna o ponto de vista da escrita, e em que, “dentro do [seu] silêncio eu ia-me transformando em figura, entrava na ordem figural, ou na vida natural da figura” (FP, p.63). Ática, lugar em que o pensamento pode ter a origem como pergunta, como disposição para cultivar a vontade pela “reflexão e o imaginário”, e não como certeza de resposta. Pensamento que não adere ao “Ser = é”; antes, que atribui ao ser “uma forma vibrátil de estar” (LL1, p.118) – como na torção heideggeriana de “ser” de substantivo a verbo; ou, como afirma Lévinas nessa mesma orientação: “partirei do ser no sentido verbal do termo, em que o ser é sugerido e entendido de certa forma como um processo de ser ou acontecimento de ser ou aventura de ser.”¹⁶⁰ São mundos em *sobreimpressão*, técnica visual de avançar, na geografia do *há*: o *encontro inesperado do diverso* entre Herbais e Ática; espaço, na expressão de Augusto Joaquim, no texto lido no encontro de lançamento de *Inquérito às quatro confidências*, com um domínio que lhe é próprio, o “da estética e o do pensamento”,¹⁶¹ e, em nossa *legência*, espaço de escrita-pensamento.

Aqui, a outra via, a de Llansol, “dá-se”. A via da geografia. E lemos, em *Inquérito às quatro confidências*, um fragmento que, parece-nos, conduziu o *olhar atópico* e *legente* até aqui, no movimento, nos verbos desse movimento, até o “mapa, [...] um lugar na geografia do há dos mundos” (IQC, p.78):

- Passamos de imagem em imagem – digo-lhe: – De sinais em sinais.
- Mas não temos a certeza do que iremos encontrar pelo caminho.
- Agora, é a sua vez de ir. – É realmente extraordinário termos nascido numa dada signografia do há em que a nossa biografia se cruza (e tantas vezes se confunde) com a geografia dos mundos (IQC, p.127-128).

¹⁶⁰ LÉVINAS. *Entre nós*, p.18.

De imagem em imagem, de sinais em sinais. Como nós: de Lévinas a Blanchot, destes a Merleau-Ponty, a Heidegger, a Nietzsche, de Borges a Rimbaud e aos textos bíblicos; e a outros, tantos quantos nos derem os seus sinais para nossa passagem pelo *há* dos mundos. Nesse movimento de passagens, “dá-se” um nascimento numa dada forma de grafar os sinais daqueles que nos acompanham, daqueles que, como facho de luz na clareira do *há*, são os desenhos que se marcam no mapa em que se cruza a vida escrita, biografia, e o fora, o neutro, o aberto dos mundos a se desdobrarem: o outro lugar, o lugar neutro, no aberto e no infinito, “outro lugar do mundo onde escrever o texto é dançá-lo ao ritmo da sua fragilidade e beleza”, lugar a que se vai depois de se ter tido, ainda que rapidamente, as quatro confidências (IQC, p.41).

Antes das confidências, e do seu segredo, o lugar, o território do *há*: caminho, aqui.

O caminho, nessa geografia, também é pergunta, pergunta que alimenta e aponta para a expansão do pensamento:

O *Mais Jovem* voltou com uma
pergunta na boca:

– Quando vamos a Herbais-sobre-Ática? (IQC, p.131).

Uma pergunta que aponta para o lugar da destinação: o lugar onde *há*, onde “dá-se” a figura. Voltamos a Lévinas, mas não para segui-lo; senão, para que ele nos indique o armazém dos sinais de Heidegger, e do seu “há” (“*es gibt*” = “há” e “dá-se”), destinação em generosidade. Questionado sobre a identificação/proximidade entre o “*il y a*” e o “*es gibt*”, Lévinas responde a François Poirié:

Ah não, não é o *es gibt* heideggeriano. O *es gibt* heideggeriano é uma generosidade. É o grande tema do último Heidegger, o ser se dá anonimamente, mas como uma abundância, como uma bondade difusa. Ao contrário, o *há* (*il y a*) é insuportável na sua indiferença, não angústia, mas horror de um incessante, de uma monotonia desprovida de sentido.¹⁶²

A forma “dá-se” nos acompanha, no silêncio de sua destinação abundante, desde o início desse texto. “Dá-se”, *há*, implicam-se, em nossa leitura, no movimento de *ambo*: sem identificação, sem sinonímia, mas palavra-letra que diz o movimento do *há* do texto llansoliano: não que haja algo, como afirma Lévinas, nem o ser nem o nada, mas o fato de

¹⁶¹ JOAQUIM. Para onde vamos?, p.232.

¹⁶² LÉVINAS, em: POIRIÉ. *Emmanuel Lévinas: ensaios e entrevistas*, p.81.

que, continuamente, o texto “dá-se”, e as figuras são convocadas nesse movimento de generosidade, de abertura de novos mundos, de descoberta de novas formas de habitá-los: figuras que pulsam, como no “dar como destino, o dar como alcançar iluminador. Ambos fazem parte de uma unidade, na medida em que aquele, o destino, repousa neste, o alcançar iluminador”.¹⁶³ Entre a doação como luz, e o *há* de suprema claridade, se coloca a presença, o apresentar da escrita como pensamento, na amplidão que é própria da clareira, lugar do que acontece expandindo-se a partir de um núcleo luminoso: luz que se apropria do mapa, “percurso-texto que vai direto ao coração da confiança” (IQC, p.59), “alcançar iluminador”, *cena fulgor*. No *fulgor* da *sobreimpressão*, podemos dizer, *há*-em-expansão: como o “no princípio”, em que o “segredo do há”, no Aleph, é o que não está, mas chama para atos de recomeço; como no “Há-de-nós”, o Abba, em que o in-comunitário “dá-se” na linhagem, dos animais, dos poetas, dos vagabundos, das beguinas, das plantas, na comunidade *figural* do vivo, em que os encontros singulares, que não se deram, são encontros futuros; como no “há que há”, o “ser é”, no pensamento que está perto, e passa pelo poema, como *há* do *afecto* – “o triplo registro [d]o belo, [d]o pensamento e [d]o vivo” (E, p.22).

O caminho “dá-se” no verbo, na escrita, no “equivalente, ao tempo dos verbos, ao infinito que se dobra e flecte” (IQC, p.30), e, ademais, *há* como “pujança de expansão” (IQC, p.52), aproximando-se e distanciando-se, como o “dar-se no aberto, junto com esse aberto mesmo, é o próprio ser”,¹⁶⁴ ao que poderíamos propor: o aberto “dá-se” como *há*, *há* é o “dá-se” do aberto, em generosidade que amplifica o gesto de quem pensa, e escreve, ao infinito: “quem pensa, dispõe-se a um infinito de realidades para além de si mesmo” (FP, p.136), e se dispõe, sobremaneira, aos mundos que se abrem pela grafia do *há*, ou, seguindo, em *legência*, o percurso heideggeriano, à clareira aberta do mundo.¹⁶⁵

Em *Inquérito*, o território, e o caminho, onde “dá-se” a clareira do *há*, é o do cotidiano da grafia que gira, de *Há* em *A*:

Lanço-me a correr pelo corredor escrevendo nessa alegria, antes
que desvaneça, enquanto lhe peço:

– Abra a porta.
– A da sala?

¹⁶³ HEIDEGGER. *Conferências e escritos filosóficos*, p.215.

¹⁶⁴ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.347.

¹⁶⁵ “‘Mundo’ é a clareira do ser, na qual o homem, a partir do seu ser jogado, surge e se põe de pé” HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.362.

- A sala não tem porta. – O corredor ri com a nossa imaginação.
- Abra a porta.
- A do quarto?
- O quarto não tem porta. – O corredor sem portas ecoa de riso.
- A dos lugares-comuns?
- Sim, essa (IQC, p.43).

É no *A*, que o texto gira em *há*, que estão as portas, as aberturas e o caminho, o “percurso-texto”. Na grafia, pois, pulsa, em expansão, o “há desta morada” (IQC, p.80). O *há* é a abertura dos lugares-comuns; como os lugares-comuns do cotidiano da língua, ou como os lugares vulgares da língua; todos eles, e até as palavras sem regaço, são figuráveis. Assim, o texto é o território de *Herbais-sobre-Ática*, o texto é o outro lugar, aqui, e o outro caminho, aqui:

– *Tudo que se vê aqui, vê-se noutro lugar* – respondi-lhe, e ela percebeu que era a minha forma particular de entrar na brincadeira que propunha.

- Não vejo o copo aqui – principia ela.
- Está noutro lugar, e a imagem está aqui.
- Não vejo *O Mais Jovem*.
- Ainda está no escritório, no chão da sala.
- Não vejo o jantar.
- Está por fazer, mas está pronto noutro lugar.
- Não vejo o espelho.
- Quebrou-se. Mas está no lugar que te disse.
- Não te vejo a ti.
- Estou aqui onde me vês. No azul. Ali.
- Tem quantos muros?
- Não os vejo. Mas se olhar, verei que são três.
- Clamour chegou.
- Já não está no escritório.
- É o Vergílio, ao telefone.
- Diz-lhe que está aqui. *É aqui o outro lugar* (IQC, p.142, destaques no original).

Aqui é o outro lugar: o *há*, sua abertura e pulsação em expansão, *Herbais-sobre-Ática*, *há*. Contrariamente ao “há” levinasiano que é posição e ausência de lugar,¹⁶⁶ o *há* llansoliano, como abertura da geografia dos mundos, é território de nascimento e de acolhida – lugar do “dá-se”, não em que se dá o Ser, mas em que os encontros, na hospitalidade, abrem caminho para novos inícios. Assim se fala de *Lisboaleipzig*, “o lugar imaginante”: “a paisagem a descoberto de que fala o texto”; lugar em que “o texto mostra ‘a ser’ seres de diversas espécies, que se encontram em circunstâncias inesperadas, não

antecipadamente concebíveis. Na sua maioria, essas circunstâncias são, também elas, figuras” (E, p.18), a que poderíamos compor: o texto mostra o “dá-se”, o *há* de todos os seres em circunstâncias iniciadoras de novos começos de pensamento, de novos ciclos, convocando-os, como figuras, para “um acto de recomeço” (LL1, p.130). Para compor, na *sobreimpressão*, “a arte do *há*. Do que *há* entre” (IQC, p.37), imagens, armazém de sinais sobre o território do outro-lugar-aqui, como em Zaratustra-sobre-Frankënhäusen, o lugar em que nascera “Frederico Nietzsche, o mestre das imagens” (OSH, p.265); como Sintra-sur-Herbais, que “vai-se firmando como o nome de um lugar desconhecido” (OSH, p.22).

De forma intensa, o texto “dá-se” como lugar de acolhida, já que “escrever-se é deixar de ser para entregar-se a um hóspede”.¹⁶⁷ Consideramos, então, com Silvina Rodrigues Lopes, a escrita llansoliana como a construção de um espaço de hospitalidade,¹⁶⁸ hospitalidade que, nos parece, aproxima-se do sentido que Jacques Derrida reconhece em Lévinas, a “hospitalidade acordada ao acolhimento da ideia de infinito, portanto do incondicional”,¹⁶⁹ na dinâmica – diríamos *ambo* – entre intencionalidade, acolhimento e recolhimento, fora de qualquer tematização, no “laço com outrem [que] só se aperta como responsabilidade [...]. Dizer: eis-me aqui. Fazer alguma coisa por outrem. Dar. Ser espírito humano é isso”,¹⁷⁰ o que permite a cada um cumprir sua parte no *pacto de bondade* que a todas as formas do *vivo* une: “‘Ajude-me a atravessar a morte’. Não ajudei, *dei*” (STL, p.7, destaques no original).

Aqui, não mais a linguagem como morada do ser – no sentido heideggeriano –, nem, tão somente, a acolhida do rosto do outro humano como hóspede – em clave levinasiana –, mas a escrita como morada e habitação em que o rosto do vivo *há*. O espaço: *Herbais-sobre-Ática*. Passamos por esse lugar-aqui, para, nele, participar da escrita e do pensamento: “da mutação e permanência da escrita”,¹⁷¹ o *há* que permanece, se expande, é a abertura da clareira, é o “dá-se” da “imensa [...] generosidade dos poetas” (OVDP, 47).

Esse, no “fulgor [que] é fulgor porque se dá” (ATJ, p.23), o nosso passo no caminho que “dá-se”, em abertura e expansão que pulsam: *há*.

¹⁶⁶ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.87.

¹⁶⁷ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.59. Tradução nossa.

¹⁶⁸ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.23.

¹⁶⁹ DERRIDA. A palavra Acolhimento, p.65.

¹⁷⁰ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p.81.

¹⁷¹ LOPES. *Teoria da des-posseção*, 2013, p.9.

II. *HÁ* SINAIS ENCONTRO, ÁLBUM, CARTA

_____ter aberto este
caminho (STL, p.8, destaque no original).

O caminho pelo *há* nos conduziu a *Herbais-sobre-Ática*. Ao *há*, *ambo* de escrita-pensamento. Nesse *ambo*, sob sua luminosidade, o *olhar atópico* vê que pulsa, expansivamente, a escrita com sua forma de pensamento não-conceitual, não definitiva; o *há*, pulsação do *vivo* que se expande pelo pensamento, “dá-se” no cruzamento dos mundos, nos *armazéns de sinais*, de outros autores, como grafia, como signografia que deseja dar a Vergílio Ferreira um outro corpo, o da *permanência breve*.

Nessa clareira aberta, o *olhar atópico* lê a “confidência da rapariga que saiu do texto”:

_____ durante estes meses procurei uma geografia – não uma biografia, e muito menos uma ficção –, sobre as relações deslumbradas e doridas entre escritores. Parti em busca da natureza da relação escritural de obras – a do Vergílio e a minha – que não sendo, de facto, construídas sobre os mesmos pressupostos, acabam por chocar, cada uma com a sua velocidade própria, com o mundo, a sua significação e a sua evanescência. A certa altura, escrevi mesmo que essa geografia era, antes e sobretudo, uma signografia-sobre-o-mundo

Para a desenhar saí, por vezes, do texto _____ a escritora aceitando ser a rapariga que se veste de azul: ser alguém que olha o texto depois de. De fora. Não a partir da vida ou da existência, mas de outro ponto de vista (IQC, p.153).

Lê, e acompanha os traços da geografia que *Inquérito às quatro confidências* realiza: encontro, em *legência*, com os sinais de Parmênides, Herberto Helder, Oscar Wilde, Arthur Rimbaud e, se “este é o armazém dos meus sinais” (IQC, p.127), como diz o companheiro filosófico, também com os de Vergílio Ferreira; encontro numa relação

escritural fora da ficção, como outra proposta em relação a ela, proposição de descentramento do eu – até porque a primeira confidência nos diz que o “eu como nome é nada” (IQC, p.41) –, mas, sobretudo, como proposta que rejeita qualquer biografismo ou relação direta com a racionalidade dita filosófica. Nem biografia, nem vida, nem existência, a *textualidade Llansol* propõe, para vislumbrar o *há*, um ponto de vista que está fora do círculo narcísico: o fora, o modo de ser das figuras, ou, como lemos, o *ponto de escrita*.

O *olhar atópico* pausa, e no movimento que o constitui, orienta-se para alguns significantes privilegiados, imagens que se cruzam no texto. Nesse cruzamento de imagens, algumas assumem, espontânea, intensa e brevemente, prevalência: fora; para fora de si mesmo; relação entre escritores; signografia – signo= sinal, grafia= escrita; obras sobre pressupostos diferentes; vida; existência; atingir o mundo em sua significação marcando-o em sua evanescência, abrindo-o aos mundos no mundo. Com isso, o *olhar* também pousa, por instantes, sobre a data da “confidência da rapariga que saiu do texto”: “depois de 30 de abril de 1996”, último fragmento datado, a que se seguirá apenas mais um, sem data.

Essa confidência, como um além das quatro que, não obstante aparecerem em dois momentos na obra, intitulam o livro, parece um ponto de chegada: tendo passado pelo *Inquérito às quatro confidências*, o *há* permanece pulsando como chamado a continuar avançando na relação escritural e a retornar buscando os sinais dessa relação. Tal será, pois, o nosso caminho que se abre neste capítulo, como pergunta de pensamento: tomando o *há* como figura de escrita-pensamento, como, em *Inquérito às quatro confidências*, “dá-se” a *legência* dos sinais de Vergílio Ferreira, no *ambo* entre o “nosso verbo [...] escrever” (IQC, p.42) e os pressupostos diversos?



- De que conversaram? – perguntei ao Augusto.
- Eu com o Vergílio?

- Sim.
- Depois falamos, se quiseres (IQC, p.19).

Vergílio Ferreira. Maria Gabriela Llansol. Augusto Joaquim. Ao redor deles o texto constrói um encontro sob a signografia do *afecto*:

_____, publicado, *O Encontro Inesperado do Diverso*. [...] Fiquei ao lado de Vergílio que, quando interrompia o diálogo com a juventude da Cristina e da Sandra, se “metia comigo” a propósito de Spinoza.

- E se falássemos antes sobre *O Encontro Inesperado do Diverso*?
- Mas ele não queria. Acabou, no entanto, por se embrenhar com o Augusto na magna questão da sua vida de escritor – a natureza e o futuro do romance (IQC, p.18).

Ao redor do texto llansoliano que se torna público, que “dá-se” a ler, encontram-se Vergílio, Llansol, Augusto. Também ao redor da escrita, aquela que é “nosso verbo” (IQC, p.42) que “queremos ver” (IQC, p.53): Vergílio Ferreira e sua “magna questão” acerca do romance, Llansol acerca da sua escrita e da leitura que espera trocar com ele – troca desejada antes de qualquer troca sobre reflexão filosófica, ainda que essa se dê na linhagem de Spinoza –, Augusto e sua *legência* anterior aos outros *legentes*. É, pois, um encontro a quatro, como quatro são as confidências: três que leem e escrevem, e ela, escrita. Anterior, prevalente, na escrita, “dá-se”, em generosidade, o *encontro inesperado do diverso*. Na escrita, e para aqueles que sob sua signografia se colocam, a experiência amorosa é a da troca que anula nomes e instaura o amor do *há* pelas letras em movimento:

Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do próprio nome:
 amor sem m.
 amor sem o.
 amor sem r.
 amor sem a.

fica o silêncio em que vos dareis uma à outra, ponto final na chama (BDT, p.93).

O amor perde todas as suas letras, perde-as e se escreve como silêncio: “e se falássemos [...] Mas ele não queria” (IQC, p.18). Perda nas letras que rolam: a começar pelo “m”, passando pelo “o”, pelo “r”, chegando ao “a”, como se, passando do meio ao fim e ao início, se perdesse uma palavra, “mora”, e pudéssemos dizer: “o amor perde sua mora”. Sabendo da presença de anagramas na obra de Llansol – como Isabôl-Lisboa; trela-

estrela-letra –, lemos significados para “mora”:¹⁷² demora; prorrogação de prazo para pagamento de dívida; quantia a mais paga em uma dívida pelo descumprimento de prazos (juro de mora); unidade mínima de duração de um som vocal correspondente, em línguas com oposição de vogais breves e longas, à vogal breve; no canto gregoriano, prolongamento de um valor na penúltima/antepenúltima figura de um período; também, uma planta, amoreira, e um gênero de árvores frutíferas. Perdem-se várias coisas, e também a fixidez, pois “mora” também corresponde ao verbo morar, conjugado na terceira pessoa do singular, no presente do indicativo: “ele mora”. O amor, assim, perde também sua morada, e resta como silêncio; silêncio que, antes de ser a “mora”, em qualquer de seus sentidos, é, por uma operação de trabalho com a letra, o lugar errante de abertura da *troca verdadeira* entre as figuras. Podemos dizer, no “ponto final da chama”, o *amor* é o *ímpar* que incendeia, aquece, e convida a ir-além da fixidez, convida ao fora:

Veja bem: o dois é um número interessante, o número do equilíbrio, da balança. Mas a mim me parece que o três também é um número muito interessante: o número do amor. A melhor forma de amor – e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesma (E, p.50).

O número do *amor ímpar* é saída do número dois: número da completude, do elemento binário – do andrógino, do hermafrodita, de Narciso –, ao qual o ocidente se apegava desde Platão – e, vimos com Nietzsche, desde o “ser” e o “não-ser” de Parmênides. Número binário que, ainda hoje, pode nos cooptar, sob múltiplos jogos especulares, e ao qual o *amor ímpar* resiste, ao se propor como saída das formas de amor vinculadas à *luz comum*, aquela que:

[...] ilumina marido e mulher, pais e filhos, sentados à mesa; mas eu, basta sentir-me, um momento de qualidade inferior à natureza da prata que poderia alcançar, para afastar a luz comum, e não desejar o fim do combate. Procuro outro lugar à mesa, o lugar ao lado do outro que me estimule e cause medo dizendo, por exemplo, aos que dormem tranquilamente a comer o amor: “a abóbada celeste acaba de ruir” (AC, p.44).

Sob a *luz comum* se deitam os que querem o “fim do combate”, os que aceitam o lugar que lhes está reservado na economia do amor burguês, para o qual existem lugares

¹⁷²

fixos – e uma mora que sempre será cobrada; um amor construído pelo poder e pela ordem do “marido e mulher, pais e filhos ao redor da mesa”, no padrão do número “dois”, os novos Adão e Eva, os novos Caim e Abel, sentados ao redor dos frutos da nova árvore do bem e do mal, não proibida, mas comprada por alguns, e negada a muitos homens, mulheres, e a outras formas do *vivo*. Sim, o *olhar atópico* vê esse mito; e também outros que igualmente evocam compreensões do amor vinculadas ao número “dois”: “aos que dormem tranquilamente”, que retoma o mito de Eros e Psique¹⁷³ e a relação que se dá sob o poder do macho – nesse caso, o divino macho –, fora do face-a-face, nos espaços de trevas da *luz comum*; “a comer o amor” evoca o *Banquete* de Platão e a insistência em circunscrever o amor no discurso que o abranja, ora como experiência toda dizível, ora como o indizível da emoção que pertence às mulheres e à sua incapacidade de pensá-la. Ora, o *amor ímpar* está em outro lugar, na liberdade para além do céu – pois “a abóbada celeste acaba de ruir” –, e essa abertura pode ser a troca de palavras, as palavras anódinas que os amantes nus trocam entre si,

enquanto se acariciam e se contemplam.
Nesse instante, os corpos brilham
porque,
nesse trânsito, a palavra aí existe, mas sem importância útil, e os
corpos, sem que nós os saibamos, a absorvem – e fulgem (LL1, p.118)

Tais amantes, que se abrem ao *amor ímpar* das palavras que eles não-sabem, podem se abrir, igualmente, às formas de amor fora-do-eu, que, em Maria Gabriela Llansol, foi a passagem pela escrita:

Finalmente, eu passei apenas pela escrita. Palavra feminina como eu.
Estou a acrescentar-lhe um ramo, enquanto cresce a árvore florida _____ (CaL, p.5, destaques no original).

O *amor ímpar* acresce em abertura ao outro figura, que, tendo arriscado sua identidade (pois esse é o gesto imprescindível), descobriu a linhagem a que pertence (E, p.36; p.30); ademais, estabelece, pela escrita, um encontro que se abre ao estatuto figural do *rosto de outrem*, pois, dizemos com Lévinas, o rosto é a pobreza essencial do outro

<<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=mora>>. Acesso em 21/08/2013.

¹⁷³ BRANDÃO. *Mitologia grega*: Vol II, p.209-251.

exposta, a sua nudez como pedido de resposta ao apelo pelo cuidado.¹⁷⁴ E isso se dá seja qual for a outriedade figural, de forma que o *amor ímpar* é, como *há*, abertura e expansão que pulsam para o exterior dos círculos determinados.

E, nesse movimento, o *amor ímpar* é troca e generosidade; como o gesto da andorinha em relação ao príncipe feliz, o gesto amoroso da escrita llansoliana é uma doação: *há*, “dá-se” o espaço textual, o seu olhar, as suas imagens, os seus sinais:

Dar um belo olhar pleno dessas imagens a um recém-nascido, ou a alguém que acaba de morrer.
Neste
momento,
eu sei,
por uma graça do olhar sem fim,
“que há um menino meu ainda por nascer,
um menino que acaba de morrer
e voltar” (IQC, p.22).

Entre nascer e morrer, na *textualidade Llansol*, *há*, como *permanência breve*, a doação; o perdão, em sua acepção latina de “per-donare”: dar para o outro, conceder-lhe, na “graça do olhar sem fim”, um lugar para a partilha “dessas imagens”. Aceitar sua presença e abrir-se, ainda mais, para o movimento expansivo do *há*, movimento que inaugura a “clareira” e a mostra como morada do amor:

[...] Imaginávamos

um espaço maior do que este e, no lugar da secretária, afastado o móvel,
nos sentávamos em cadeiras baixas – a olhar todo o quarto. Esta morada

é a do amor.

– A do amor, *puro como se diz do ar* – disse a Gonçalves e a Leonarda por eu saber que, a seus olhos, as mulheres olhavam o mar. E apenas (IQC, p.58).

A “morada do amor”. “A do amor”. *Há* do amor, do “amor” que, *ímpar*, passa por uma supressão no meio (a-mo-r) e se diz princípio e fim como “ar”. “Ar”, não “mar”, pensado como a ideia fixa das mulheres. Talvez, das mulheres ligadas à história daqueles “descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias” (LL1, p.126), que fundaram uma língua e uma cultura marcadas pelo mar como experiência de melancolia: a língua que tem “saudades” em seu regaço. Este *há*, contudo,

¹⁷⁴ LÉVINAS. *Ética e infinito*, p. 69-70.

escolhe outra imagem; imagina-a no *olhar atópico* que invade e desenha uma relação escritural no quarto – pela secretária que se afasta para dar mais espaço ao outro que se achega –, e escolhe o “ar” do “amor”, a “terceira imagem: soprá-las” (IQC, p.167), pois “minha escrita é isso: o meu sopro” (E, p.48).

Como vemos, sopro se diz *ruah*, “palavra feminina como eu” (CaL, p.5), sopro que marca como presença-ausência os movimentos entre a vida que nasce e a que morre. Aqui, recordamo-nos que a palavra *ruah* foi traduzida como “*pneuma*”, em grego, “*spiritus*”, em latim, e “espírito”, em português; além disso, para a fé cristã o *ruah* do Gênesis se identifica com o Espírito Santo, a terceira pessoa da Trindade, o amor intradivino e a abertura, nas relações intratrinitárias, para a participação na vida de Deus. Com isso, e sob o *olhar atópico* da *legência*, podemos pensar o *amor ímpar*, tal como se dá em *Inquérito às quatro confidências*, como a relação fora da *luz comum* marcada pela abertura expansiva do *ar* além da abóbada celeste, em que a morada é cena do *fulgor*, do espaço em que se assume o nascer e o morrer como a metamorfose das figuras no “puro amor do *há*”; como se lê: “na hora em que o *há* se fractura, deixar-me ir, ver onde sou levada, retomar a corrente, aceitar mudar de forma e, a partir dela, reaprender a ver. Nessa hora, dar a mão e sentir as figuras. Horas *há* em que seremos pura vontade _____ puro amor do *há*” (IQC, p.154-155). Assim, na luz in-comum do *amor ímpar*, o *há* é o lugar em que “dá-se” a signografia dos encontros entre as figuras, para que todas, a partir do *pacto de bondade*, aprendam a ver com *olhar atópico*, aquele em que as figuras se dão as mãos para, juntas, aprenderem a leitura, e trocá-la desde seus diferentes *pontos de escrita*.

Sob tais distâncias, de pressupostos, problemáticas e propostas, “dá-se” o encontro entre os sinais de Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol, mediados pela presença *legente* de Augusto Joaquim e, atravessados pela escrita, pelo pacto que a todos une, o pacto do “nosso verbo [...] escrever” (IQC, p.42), o seu *sexo de ler*:

Quem conhece a literatura desse grande autor português sabe o quanto os dois – Vergílio e Llansol – habitam diferentes universos de escrita. Entretanto, é a travessia dos diferentes textos/corpos e o anelamento de distintos textos/corpos de autores – os *absolutamente sós*, como Llansol os designa –, que o *sexo de ler* propõe.¹⁷⁵

Pulsando nesse encontro, o *há* “dá-se” como escrita-pensamento, como forma de pensar que passa pela escrita e, no caso de Vergílio, por noções de literatura marcadamente

dentro de um escopo filosófico. É um encontro face a face entre os sinais, tal como foi o seu primeiro encontro de partilha de texto e de medo, “na Sorbonne, a representar Portugal com outros escritores e poetas como nós” (IQC, p.28), quando a espontaneidade da confissão de “medo e insegurança” pelo momento,

trouxe a esse mesmo medo uma espécie de auréola de brilho protector. Estendeu-se debaixo dos meus pés a firmeza do texto – a túnica inconsútil da minha mais íntima e exterior realidade. Texto e texto. Medo e medo. Estava presente o desconhecido mortal no anfiteatro. Mas, envoltos no mesmo sexo que lê, a adversativa e o adverso encheram-se de luz, sabendo eu que luz é uma palavra pobre _____ era antes um xaile (IQC, p.28).

O *olhar atópico* nos põe atentos: na França se encontram poetas e escritores de Portugal; num lugar se encontram línguas diversas, assim como propostas diversas de escrita e de literatura. Propostas diversas, mas em todas *há* “texto e texto” e “medo e medo”; a todas sustenta a “firmeza do texto” e envolve o *sexo de ler* a conceder, generosamente, a luz de um *xaile do pensamento*. Vemos o face a face fora da *luz comum*, fora de simetrias artificiais, em *sobreimpressão* daquilo que nunca será o mesmo, será sempre o diverso do “texto e texto”, do “medo e medo”, a não sinonímia entre as línguas, e o encontro como *troca verdadeira* do singular: o *encontro inesperado do diverso* prometido, vislumbrado, que “dá-se” a ler.

Nessa signografia, Augusto conta a Maria Gabriela Llansol sobre sua conversa com Vergílio Ferreira, marcando o lugar diverso de cada autor e como cada um, de seu *ponto de escrita*, oferece uma generosa acolhida e leitura do texto que recebe do outro: com a publicação de *O encontro inesperado do diverso*, Augusto fala a Llansol da presença benevolente de leitores que estabelecem uma troca, sem posse nem apropriação, com o texto, ao passo que Vergílio

– Também deve ter sentido algo de semelhante. Mas, nele, esses sentimentos entram em guerra com tudo o que ele sabe. Sentia-se bem, mas sempre precavido. Com ele, tenho muitas vezes a quase certeza de que usa o pensamento contra aquilo que sente (IQC, p.20).

Augusto pausa e retorna ao assunto no fragmento relativo ao dia seguinte, 20 de julho de 1994:

¹⁷⁵ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.103.

– De que falaram, então?

– Já te contei um pouco ontem. Por vezes, é-me difícil conversar com o Vergílio porque ele desloca-se quase sempre do geral para o particular. Como desse geral sabemos muito pouco, nem o geral fica efectivamente fundado, nem o particular adquire força. Antes, pelo contrário. Perde a força que tem, e dilui-se. Eu sei que a única coisa que interessa ao Vergílio é o romance dele e a encruzilhada em que se encontra mas – em vez de abordarmos essa questão directamente –, damos uma grande volta pela crise do romance em geral. O que, depois daquela sessão, confesso que me foi particularmente penoso.

– Mas parecia-me tão, tão atento...

– O Vergílio merece-me todo o respeito. É alguém. Gosto muito dele e do seu problema: incomoda-me a maneira como o equaciona. A questão do Vergílio não é a crise do romance, é outra realidade totalmente diferente. A crise é – nele –, um conceito simulacro.

Por exemplo, fez sobre o teu livro observações técnicas muito pertinentes. Era manifesto que o tinha lido. Para ele, o teu livro podia ser visto como uma forma irónica de mostrar como se constrói a forma-romance, e como esta condiciona e orienta o olhar do leitor. Todo o romance é feito de fragmentos a que o autor apaga a data. Todo o romance tem por horizonte o autobiográfico onde o autor se esconde para tecer os fios da sua história como se fosse um outro e como se aquela aventura-problema não fosse a dele, nem ele parte dela. Todo o romance – para ser saboreado – tem que ser movido ou pelo drama que herdou da tragédia grega, ou pelo enigma que foi buscar aos mitos.

Ora, ele observou que tu, por vezes a anos de distância, não apagas o rasto do teu trajecto. Tudo é fragmento; tudo está datado; nada segue uma ordem cronológica. Muitas vezes é preciso esperar pelo passado para compreender o futuro. Outras vezes, não. Que o tempo não conduz. Que o fio condutor está na lógica dos encontros. As figuras do texto, que já vem de muito longe, não prosseguem um enigma, nem vivem um drama: dedicam-se a experimentar vivências afectivo-mentais consequentes. Reparou que, sem o menor traço de confessionalismo, fazes tua a busca delas. E, acima de tudo, não lhe escapou que, nessa procura, se joga o corpo e o pensamento.

E é isto o que, efectivamente, lhe interessa. A pergunta do Vergílio é saber se o teu texto é possível, se há nele uma espécie de garantia da verdade, como a que a fê proporcionou à crença e a ciência experimental à razão.

Se houver...

– Meu Deus, que importa o fundamento?

– A chatice é que a maior parte das formas de pensar é disso que anda à procura. Seja como for, ele segue atentamente o teu texto. Seria muito longo explicar os motivos dessa atenção. Mas sei que assim é. Ele é uma espécie de companheiro observador – empático e crítico –, ao mesmo tempo. [...] Na prática é-lhe indiferente saber se o teu texto continua, ou vem substituir, ou remodela o romance. O que ele quer saber é se ele produz uma certeza sobre a qual se possa apoiar uma vontade – como lhe aconteceu com *Aparição*. A famosa “evidência do sangue” do Vergílio, fundadora de um novo “equilíbrio interior”. Para ele, o teu texto transporta uma evidência igual ou superior mas qual, vá lá saber-se... O que não deixa de ser curioso – uma evidência enigmática (IQC, p.22-24).

Augusto Joaquim, como figura de *ambo*, apresenta, nos dois fragmentos, suas reflexões a partir do *encontro inesperado do diverso* travado com Vergílio Ferreira. De fato, entre Augusto, Vergílio e Gabriela “dá-se” a generosidade de uma troca, troca partilhada no texto e que orienta sua leitura e o modo como se dá a *legência* dos sinais das figuras convocadas a esses atos de recomeço.

Na publicação de *O encontro inesperado do diverso*, pulsa o *há* do encontro figural, da escrita-pensamento. Encontro marcado, desde o início, pela discussão entre o pensar e o sentir, aspectos da volição humana que, em Vergílio, pareciam estar em conflito constante: “sempre precavido” contra os sentimentos causados pelo texto, “usa o pensamento contra aquilo que sente” (IQC, p.20), e, ainda, “sei que tinha uma maneira de pensar. E o pensamento nele amplamente dominava. Sei que tinha um modo de sentir. Mas emoções não lhe traziam prova, nem certeza” (STL, p.7). Curiosa é a afirmação de Vergílio Ferreira, que parece presente na fala de Augusto – em *sobreimpressão* – a respeito do livro *Aparição*, em que a “solução estética”, mais que resolver as questões apresentadas, é a interrogação que se prolonga:

Creio que de todos meus livros é este o mais significativo pelo questionar que mo impôs, embora possa admitir o não seja pela solução estética que o resolveu. [...] De qualquer modo suponho que *Aparição* me deu o núcleo de toda a minha problemática para quanto dela já se anunciava ou veio a desenvolver. Encruzilhada decisiva, aí pude interrogar-me sobre o donde e para onde, sobre o porquê.¹⁷⁶

Atentando para o fato de que o “pensamento nele amplamente dominava” (STL, p.7), o *olhar atópico* vê que, seguindo o trajeto reflexivo do texto, se apresenta a problematização de Vergílio a respeito de seu conceito-simulacro, a “crise do romance” que, para Augusto Joaquim, é a encruzilhada em que o próprio autor se encontra: um lugar de dúvida sobre qual caminho seguir, pois, ao reportar a matéria do romance à tragédia e aos mitos, não deixa de ser curioso que, ainda aqui, o insumo ficcional se reporte à filosofia na época trágica dos gregos,¹⁷⁷ quando o mito não havia totalmente se tornado

¹⁷⁶ FERREIRA, citado por PASSAES. *Aparição de Vergílio Ferreira, para além do existencialismo, o humanismo integral*, p.68.

¹⁷⁷ Reportamo-nos diretamente ao livro de F. Nietzsche, *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*, em que o autor problematiza o pensamento dos filósofos chamados pré-socráticos, priorizando, sobretudo, uma leitura crítica das soluções dadas por Anaxágoras, Parmênides e Heráclito para a questão da origem da *physis*.

contrário à reflexão filosófica e a tragédia era compreendida como modo de investigação humana – algo que Aristóteles, com sua poética, tratará de aprofundar. Assim, a “forma-romance” não deixa de continuamente se alimentar da tradição do ocidente, sendo assumida, contemporaneamente, ao que nos parece, pelos enredos de telenovela, “todos eles fornecidos por um século e meio de romance e de teatro” (IQC, p.75), tornando-se mais uma forma tradicional.

Também o método que rege tal discussão, conforme reporta Augusto Joaquim, tem origem no pensamento grego: “do geral para o particular” (IQC, p.22). Esse método, chamado de dedutivo – sobre o qual Augusto não tem certeza de que Vergílio se apoie, pois nele o geral não pode ser conhecido plenamente e o particular tem sua singularidade diluída – foi sistematizado por Aristóteles, no *Organon*, em que a lógica é o “instrumento do pensamento”¹⁷⁸ que se realiza de modo “perfeito” por meio do silogismo.¹⁷⁹ A dedução “parte de proposições mais universais para chegar a proposições menos universais”,¹⁸⁰ constituindo o chamado argumento dedutivo, “aquele cujas premissas fornecem provas decisivas para a verdade de sua conclusão”.¹⁸¹

Pautando-se em tal método para refletir, Vergílio Ferreira parece reconhecer na *textualidade Llansol* outra forma de realização: fora da lógica sistematizadora, mesmo de uma pretensa crono-lógica estabelecida pela datação – vale destacar que *O encontro inesperado do diverso*, livro que motiva a conversa entre as figuras, se compõe de fragmentos referentes a momentos variados, com distância de vários anos entre eles, e estão organizados fora de qualquer linha temporal –, o texto é composto por fragmentos e guia-se pelas possibilidades de encontros possíveis entre as figuras, figuras advindas de variadas linhagens – beguinas, filósofos, poetas, místicos, animais –, às quais Llansol não se alinha doutrinariamente. O que não lhe impede de a eles se unir, também ela, não numa autobiografia narcísica, mas no texto que é testemunho e visão, estando corpo e pensamento a se unirem no *fulgor* da cena: o “texto não avança por desenvolvimentos

¹⁷⁸ MONDIN. *Curso de filosofia*, p.83.

¹⁷⁹ Afirma Mondin: “Aristóteles foi o primeiro a fazer um estudo sistemático dos conceitos (isto é, das ideias), procurando descobrir as propriedades que eles têm enquanto produzidos por nossa mente, como podem ser unidos e separados, divididos e definidos, e como é possível tirar conceitos novos de conceitos conhecidos anteriormente. [...] Para deduzir conceitos novos de conceitos conhecidos anteriormente, Aristóteles elaborou uma técnica simplicíssima e, em certo sentido, perfeita: o silogismo. Ele consiste em um grupo de três proposições encadeadas de tal forma que as duas primeiras impliquem necessariamente a terceira” MONDIN. *Curso de filosofia*, p.83.

¹⁸⁰ MONDIN. *Curso de filosofia*, p.83.

¹⁸¹ COPI. *Introdução à lógica*, p.139.

temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém” (FP, p.121).

A pergunta, com tom de afirmação e resposta, que, por meio de Augusto, Vergílio Ferreira dirige à *textualidade*, tem fundo reflexivo: “saber se o teu texto é possível, se há nele uma espécie de garantia da verdade, como a que a fé proporcionou à crença e a ciência experimental à razão” (IQC, p.24). Pergunta lida como uma procura por fundamento, questão que não interessa ao texto llansoliano: “Meu Deus, que importa o fundamento?” (IQC, p.24); ademais, questão que é aproximada de uma forma de pensar que não se relaciona com o *há*: “A chatice é que a maior parte das formas de pensar é disso que anda à procura” (IQC, p.24), como a dizer que Vergílio Ferreira olha para a proposição da *textualidade Llansol* com o olhar da sua proposta e com “a sua maneira de pensar” (STL, p.7), procurando reconhecer nelas alguma evidência de contato. Evidência que, como significativa, é referida, no *fulgor* que envolve Augusto, a *Aparição*.

O *olhar atópico* pausa. E lê que Vergílio, no *encontro inesperado do diverso*, mantinha “o diálogo com a juventude da Cristina e da Sandra” (IQC, p.18); e, tendo pousado nos dois nomes, se recorda das obras *Aparição* e *Para sempre*, de Vergílio Ferreira, em que as interlocutoras são, respectivamente, Cristina – a miúda, criança pianista que morre num acidente de carro – e Sandra – esposa do narrador que adoece repentinamente e morre.

A historiografia literária, a Tradição Literária, nos diz que *Aparição* foi publicado na chamada fase existencialista – filosofia que, na compreensão de Julián Marías, formula os problemas de nosso tempo e se concentra “no estudo dessa realidade que é, com um nome ou outro, a vida humana –¹⁸² da produção de Vergílio Ferreira, como se lê na nota

¹⁸² MARÍAS. *História da filosofia*, p.486. Battista Mondin, por sua vez, escreve que, com o questionamento aos grandes sistemas filosóficos, após, sobretudo, a primeira grande guerra e tendo alcançado florescimento maior após a segunda, o existencialismo se apresenta como intérprete da renovação almejada na filosofia; se caracteriza como uma “corrente de pensamento que concebe a especulação filosófica como uma análise minuciosa da experiência cotidiana em todos os seus aspectos, teóricos e práticos, individuais e sociais, instintivos e intencionais, mas sobretudo dos aspectos irracionais da existência humana. Três são as características fundamentais do existencialismo: a) o método fenomenológico; b) o ponto de partida antropológico (a reflexão filosófica começa pelo homem); c) a tentativa de integrar as dimensões do homem, comumente consideradas irracionais, numa visão mais compreensiva. Estes três caracteres estão estreitamente interligados, uma vez que a consideração das dimensões irracionais decorre do método fenomenológico, sendo também exigência deste método ocupar-se antes e acima de tudo do homem”. MONDIN. *Curso de filosofia*, p.182.

biobibliográfica da edição de 1971 do livro, “tendo colhido no neo-realismo [...] ‘a aprendizagem da dignificação do homem’, foi no existencialismo que a completou. Na produção literária de Vergílio Ferreira, *Aparição* surge como um romance decisivo, onde o ensaísta deixa a sua marca”.¹⁸³ Em *Aparição*, Alberto – o narrador que intercala o momento da narração, quando é um professor de Português recém chegado a Évora, com a memória e o momento da escrita do livro –, se propõe a desenvolver um “humanismo [que] não quer apenas um bocado de pão; quer uma consciência e uma plenitude”,¹⁸⁴ mas quer a plenitude da descoberta da “verdade do que somos ou do que reinventamos como nosso”,¹⁸⁵ dita como a evidência do “eu” que existe:

Por enquanto sinto a evidência de que sou eu que me habito, de que vivo, de que sou uma entidade, uma presença total, uma necessidade do que existe, porque só há eu a existir, porque eu estou aqui, arre!, estou aqui, EU, este vulcão sem começo nem fim, só actividade, só estar sendo, EU, esta obscura e incandescente e fascinante e terrível presença que está atrás de tudo o que digo e faço e vejo – e onde se perde e esquece. EU! Ora este “eu” é para morrer. Morre como a intimidade de uma casa derrubada. Sei-o com a certeza absoluta do meu equilíbrio interior. Mas como é possível? Agora eu sou essa intimidade, agora eu sou o seu espírito, a sua evidência.¹⁸⁶

Há, então, nessa leitura, a certeza de que “eu” existe; e há, ademais, o absurdo da morte que se apresenta com seu caráter de irrecusável certeza. O equilíbrio interior de *Aparição*, assim, marca-se por essa evidência manifesta em duas experiências, a de um “eu” que habita a vida, que se encaminha na existência até o encontro com a morte, procurando pela sua própria aparição consciente como “eu”:

A pura aparição de nós está antes de qualquer determinação, porque é a pura realidade de sermos uma força viva, a pura manifestação da pessoa humana que somos e a consciência que disso temos é coincidente-incoincidente com isso. ... Dessa realidade, aliás, nós próprios tentamos falar no romance *Aparição*.¹⁸⁷

Cristina, aquela que é interpelada, parece ser, no enredo de *Aparição*, um modo

¹⁸³ Nota biobibliográfica a FERREIRA. *Aparição*, [s/p].

¹⁸⁴ FERREIRA. *Aparição*, p.52.

¹⁸⁵ FERREIRA. *Aparição*, p.82.

¹⁸⁶ FERREIRA. *Aparição*, p.34, destaques no original.

¹⁸⁷ FERREIRA, citado por PASSAES. *Aparição de Vergílio Ferreira, para além do existencialismo, o humanismo integral*, p.73.

como a evidência da vida-morte aparece aos olhos e à reflexão de Alberto. Com ela, Vergílio mantém diálogo, que, agora, “dá-se” sob a luz do *encontro inesperado do diverso*. Esse o sinal que, a partir da *textualidade Llansol*, nos interessa e ao *olhar atópico*, não o lugar em que a História da Literatura concede ao livro *Aparição*. Tal o nosso *ponto de escrita*.

Assim como Sandra, de *Para sempre*, a quem se dirige Paulo, o bibliotecário, na varanda de sua casa numa tarde de calor, quando, na solidão própria da proximidade da morte, se entrega ao exercício de recuperar a memória, nos interessa como sinal de Vergílio Ferreira na *textualidade*, e em *Inquérito às quatro confidências*. Uma rememoração que leva em conta, sobretudo, seu aspecto de construção ficcional, envolvendo todos os partícipes de sua história num longo e quebrado trabalho com o impossível da reconstrução de uma inteireza de si, do outro e dos outros;¹⁸⁸ lemos:

somos pois feitos da nossa ficção, uma fração enorme de nós é propriedade dos outros, mas o que é estranho é que. Como é que tu estavas tanto na passagem de mim à vida? Subitamente a casa toda, os móveis, os puxadores das portas, não apenas aquilo em que estavas tu, mas até mesmo aquilo em que não estavas. Subitamente tudo me aparece impregnado da tua presença, pegado a ti, e tu não estás lá. Subitamente, um intervalo de mim às salas às portas às paredes. Eu dizia a mim mesmo que voltarias e a tua presença impregnaria tudo de novo, eu dizia, eu dizia – que é que no fundo de mim não acreditava?¹⁸⁹

A volta à memória não garante, a esse narrador perdido em seu próprio trabalho, que se construam certezas. Aqui, não há mais evidências, nem certeza: na ficção de si próprio, e de seus encontros, o real torna-se, tal como a memória, construção de palavras, como fala o professor de “linguística ou filosofia”, na aula em que Paulo entra seguindo Sandra: “não há portanto um mundo real traduzido em palavras, mas um mundo de

¹⁸⁸ Silvina Rodrigues Lopes, nesse sentido, afirma, no ensaio “A voz dissonante”, que “a rememoração do narrador em *Para Sempre* se orienta em dois sentidos diferentes. O primeiro e mais óbvio é o que a transforma numa espécie de juízo final à escala do indivíduo, que se desdobra no juiz e naquele que é julgado. O objectivo aqui seria o da presentificação do passado, de modo a tomar posse dele, entendê-lo, julgá-lo. A prossecução desse fim supõe um ideal de totalização, a concepção da subjectividade como consciência [...]. No todo fechado que é a casa há, ‘para sempre’, uma janela aberta [e] este é o outro sentido da rememoração, memória do que não se deixa totalizar em significados, mas que a necessidade de dar explicações coloca em relação com ‘a voz anônima da terra’. Pela janela chega um canto distante que com frequência interrompe a narrativa. Vem do ‘fundo da terra’, como se fosse a sua voz, ou vem do canto das mulheres, onde se eterniza uma poesia popular de ritmos encantatórios”. LOPES. *Exercícios de aproximação*, p.241-242.

¹⁸⁹ FERREIRA. *Para sempre*, p.289.

palavras sobreposto a esse real”;¹⁹⁰ e, mais, o real não existe, “a palavra não o designa mas se basta a si mesma e em si mesma se fecha. Nós diremos então que o real é uma ilusão incrustada na própria palavra que o diz. Nós diremos que a vida mental do homem é uma ficção de si própria”.¹⁹¹ Assim, talvez a memória seja o irrecuperável que a ficção reconstrói em seu longo exercício de ajuntar palavras, ajuntar que não se liga a qualquer esperança de realização, e, por isso, se liga ao contínuo “eu dizia, eu dizia”, ao incessante gesto de fazer literatura sobre a perda, sobre o fato de que se perdeu, e sobre o querer recuperar aquilo que se crê, e se sabe, irrecuperável: o absurdo da vida-morte e sua força de inevitável confrontação. Também em *Para sempre*, “eu” existe, mas isso não é garantia de evidência, pois, assim como já se desenhava pelo narrador de *Aparição*, a solidão é o horizonte próprio da existência, quando o fenômeno da morte aparece, junto com o fato de que, a cada dia, se marcam datas para a sua proximidade.

Desse modo, o *olhar atópico* nos mostra que, no primeiro fragmento que citamos, o texto diz que a busca da “rapariga que saiu do texto” se refere a encarar os sinais das relações escriturais entre escritores, “não a partir da vida ou da existência, mas de outro ponto de vista” (IQC, p.153), que chamamos de *ponto de escrita*. Não se trata, pois, de ver na *textualidade Llansol* uma proposta de humanismo – tal como a História da Literatura parece reconhecer na obra de Vergílio Ferreira –, pois, além de afastá-lo,¹⁹² e mesmo de rejeitá-lo,¹⁹³ “diria que há várias formas de humano: não nos podemos referir a uma só forma de humano. [...] há possibilidade de entre humanos haver uma interação de tal modo que se cria um humano extremamente credível, possante e pujante”;¹⁹⁴ humano que “principia a ser uma figura, já não é o humano de antes”,¹⁹⁵ é o “humano figura”,¹⁹⁶ que, tendo arriscado sua identidade – seu “eu” que, como nome, é nada, lemos nas confidências –, abre-se ao convívio com o *vivo* em todas as suas formas, fora de qualquer relação hierárquica.

Ademais, considerando o “existencialismo”, por algumas leituras referido à obra de Vergílio Ferreira – e uma visão de “humanismo” que lhe corresponde, como lemos em *Aparição* – como corrente filosófica pautada por um método reflexivo – o fenomenológico

¹⁹⁰ FERREIRA. *Para sempre*, p.195.

¹⁹¹ FERREIRA. *Para sempre*, p.196.

¹⁹² LOPES. *Teoria da despossessão*, p.42.

¹⁹³ MAIA. *Textualidade Llansol*, p.189.

¹⁹⁴ LLANSOL. In: BARRENTO (org). *O que é uma figura?*, p.141.

¹⁹⁵ LLANSOL. In: BARRENTO (org). *O que é uma figura?*, p.136.

¹⁹⁶ LLANSOL. In: BARRENTO (org). *O que é uma figura?*, p.137.

(não nos esqueçamos que, em Portugal, “fenômeno” é chamado de “aparição”) – e, umas mais, outros menos, sistemática, lemos que a tendência a se aproximar da filosofia não faz com que a *textualidade Llansol* sirva de intermediária entre uma proposta reflexiva e seu leitor; a Filosofia, para ela, deve ser vestida de escrita para que seja mais uma forma do *vivo*, mais uma figura: “ocorreu-me, então, que eu tinha uma grande tendência para vestir, na sua paisagem própria, a Filosofia, e que a filosofia, sem esse vestido, era uma parte morta do insondável” (IQC, p.38).

Nesse exercício de vestir a filosofia, a escrita deve se apoiar no *há*, na sua abertura e expansão para o *vivo*, em seu torvelinho e força de *sobreimpressão*, e não em outro texto; será uma escrita não-ortopédica, não um lugar de apoio para transpor outras discussões:

há textos “ortopédicos” e “não-ortopédicos”, lembro-me agora. Surgiu-me esta impressão no depósito de um sonho. Texto ortopédico é feito de uma procura da língua, de uma voz, de uma ária, de que modo evitar ou corrigir um texto que não é tal qual um texto, mas uma simples descrição de um corpo vivo visto do exterior. Texto não-ortopédico seria o que eu procuro compreender e não entendo

um sopro rápido que parte do há do dicionário, distorce as palavras e arranca as páginas, tornando sobrepostos os sentidos e a etimologia das palavras, que ficam sem apoio

e não devem necessitar de outro andaimes (IQC, p.119).

Trata-se, pois, de compreender a *textualidade Llansol* como uma proposição singular que enovela os sinais de *Aparição* e *Para sempre*, e os apresenta, em *sobreimpressão*, para a *legência*. Mais uma vez, a evidência que aproxima as propostas de Llansol e de Vergílio Ferreira é “nosso verbo [...] escrever” (IQC, p.42) e escrever o *há* como escrita-pensamento, ainda que cada um, a partir de sua experiência, assumo tanto escrita quanto pensamento como modos e maneiras diversos. Diversos a estabelecer um *encontro inesperado do diverso* no *há* que pulsa pelas palavras, e suas letras, que se encontram.

Nesse encontro, e atentando à sua singularidade, pensamos em ficção, real, literatura. E lemos, com o *olhar atópico* como guia, que “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (FP, p.52). E também: “quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o *como se*” (E, p.48,

destaques no original).

Não há literatura: esta escrita move-se em direção não à representação do real, mas à sua apresentação;¹⁹⁷ não há metáforas: o texto não pede uma prática de leitura fundada no imaginário.¹⁹⁸ Sem literatura e sem metáfora, entramos no mundo onde o texto é o real, real em que se entra pela escrita e que não é sobreposto pelas palavras. Real que *há* e pede a *legência* que abre o texto em sentidos em leque, não como decodificação-interpretação. Pedindo-nos uma leitura como aquela que nos ensina Lacan:

Para me fazer compreender, vou tomar como referência o que vocês leem, o grande livro do mundo. Vejam o voo de uma abelha. Ela vai de flor em flor, ela coleta. O que vocês aprendem é que ela vai transportar, na ponta de suas patas, o pólen de uma flor para o pistilo de outra flor. Isto é o que vocês leem no voo da abelha. No voo de um pássaro que voa baixo – vocês chamam isto um voo, mas, na realidade, é um grupo, num certo nível – vocês leem que vai haver tempestade. Mas será que, eles, leem? Será que a abelha lê que ela serve à reprodução das plantas fanerógamas? Será que o pássaro lê o augúrio da fortuna, como diziam antigamente, quer dizer, da tempestade?¹⁹⁹

Somos postos, então, diante de um texto, o de Llansol que, como uma proposição específica, reiteramos, abandona a referência – segundo a relação objeto-representação – e a interpretabilidade – de acordo com a relação referente-metáfora – não nos esquecendo, aqui, que a interpretação pode, por vezes, estar a serviço da *impostura da língua* e se efetivar sobre pressupostos metafísicos – no sentido que lhes dá Heidegger. Nesse sentido, a presença de Vergílio Ferreira é compreendida como sua presença figural, e não a título de personagem histórico, pois, além de nos colocarmos à procura de seus sinais escritos, Silvina Rodrigues Lopes nos atenta que

a primeira coisa a compreender é que não há personagens nos livros de Maria Gabriela Llansol. A segunda é, talvez, que apesar de nos seus livros se constituírem figuras às quais são atribuídos nomes próprios que remetem para um determinado universo no conjunto histórico, o processo não é o da identificação dessas figuras mas o da desidentificação dos nomes próprios que, libertos do seu estatuto de máscaras pessoais, deixam insinuar-se as inúmeras diferenças que os constituem.²⁰⁰

¹⁹⁷ CASTELLO BRANCO. Nuvens de pensamento branco, p.244.

¹⁹⁸ CASTELLO BRANCO. Nuvens de pensamento branco, p.230.

¹⁹⁹ LACAN. *Seminário 20*: mais ainda, p.43.

²⁰⁰ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.40-41.

Assim, esse real *há* como a escrita, e “dá-se” pela técnica do fragmento, do deixar os rastros de seu trajeto, rastros que serão lidos como forma de assumir que entrar na escrita é sair do “eu”, chegar ao *vivo* e aceitar sua parte do *pacto de bondade*: “ser vivo no meio do vivo”, sem dualismo, na acolhida dos *afectos* que confrontam o corpo de *permanência breve*, o corpo da *cena fulgor*:

E uma porta abria para uma pequena cena de espetáculo – o espetáculo do êxodo,
como cena aberta ao coração de quem escreve sem ressentimento.

“Não temos nada, nada nos tiraram.

Dissemos, simplesmente. E dizer foi possível.

Quase impossível foi encontrar onde” (IQC, p.134-135).

Texto que, a se modo, escreve sem ressentimento: olhar para o fora, a errância e a dispersão do êxodo, a cena aberta do *há*, escrita-pensamento em que não há literatura, nem metáforas. *Há* real em que se entra, e, pelo rolar das letras, “areal” (OVDP, p.222) em que se entra: “o deserto do nome do homem” (LL1, p.129), lugar das figuras da linhagem: areal “cheio de dunas e precipitações atmosféricas”,²⁰¹ que, em sua imagem, nos diz do movimento, atrito de matéria e ar, da areia, a nos indicar que o real, tal como o escreve a *textualidade Llansol*, são as partículas textuais em contínua movência, errância, dispersão; é, pois, areal das figuras de *A.nômada*, uma forma feminina de Augusto que, aqui, reconhece o texto como lugar de procura – e procura, como vimos, “sem ressentimento”, pois a desposseção, na partida e na chegada, é a possibilidade de dizê-la no aberto: “– Tudo o que escreves pode ser encarado como uma procura – na realidade são infindas procuras práticas, quase uma para cada dia – de saídas viáveis da entropia”(IQC, p.71), a que a *textualidade* pospõe:

Não chove, mas este é um dia de introdução, alguém faz entrar uma chave na porta do conhecimento e abre novo jardim – sim, é verdade –, repleto de ciladas onde é preciso andar sem inocência, na ponta dos pés e levantando as mãos para não comer o fruto da Árvore do Tudo e do Nada. Há outro modo de desfazer os nós da intensidade e de reconhecer o incognoscível.

²⁰¹ MACIEL. Llansóis de areia: uma leitura de *Onde vais, Drama-poesia?*, de Maria Gabriela Llansol, p.179.

Não o invisível, como Rilke lhe chamava atravessando o seu pomar,
Nem o espaço do invisível, de que o Vergílio falou durante tanto tempo.

O incognoscível não tem modo de ser pensado, é o *tropel das imagens vindas* do horizonte que ataca a chama que alumia e incendeia o cerne do anel.

É impensável adquirir experiência para as enfrentar. Ou mordem, ou beijam (IQC, p.71, destaques no original).

Neste hoje-aqui do texto “dá-se” nova introdução, novo começo: novo jardim, aberto no conhecimento pela chave que alguém entrega. Sem a crença num começo de inocência que se macula pela tentação, deve-se andar com cuidado por esse novo jardim, passando por ele, não lhe aceitando todo, assim como não aceitando todos os sinais de Rilke, nem todos os de Vergílio – recordemos que *Espaço do invisível*, de 1965, é um volume de ensaios do autor –, aceitando o não-pensar do incognoscível e a inexperiência que cerca os confrontos realizados com ele. Acima de tudo, aceitar que a escrita é um armazém de sinais, sua cena, o “tropel das imagens vindas do horizonte”, o risco que comporta o texto não-ortopédico e sua proposta de descentramento do humano e confronto com o risco que cada figura comporta: ir para além do “eu”, assumir a fragilidade do “cerne do anel”, do *pacto de bondade* pelo qual todos são responsáveis.



Nele e aqui, houve essa possibilidade aberta. Foi essa *Aparição* que ele nos trouxe; e que ficou por pensar. Grande notícia e frágil livro (STL, p.8).

“Fiquei ao lado de Vergílio que, quando interrompia o diálogo com a juventude da Cristina e da Sandra, se ‘metia comigo’ a propósito” (IQC, p.18). Acompanhando o *olhar atópico*, colocamo-nos a ler, agora, em *Inquérito às quatro confidências*, os sinais de Vergílio Ferreira, propondo uma leitura dos “biografemas”²⁰² de Vergílio Ferreira presentes

²⁰² Tomamos a noção de “biografema”, importante em nossa leitura dos sinais escritos de Vergílio Ferreira em *Inquérito*, de Roland Barthes. No prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, o autor a

em *Inquérito*. Pois, de fato, é esse, e não o ser civil passível de biografismos, que interessa à *textualidade*, pois “a vida da carta faz um relato minucioso dos acontecimentos presenciáveis, tentando a biografia. Eu esquivo-me a essa maneira de pensar, e tento outra” (IQC, p.78), outra via intensificada pelo *olhar atópico* que lê a construção de uma “autobiografia espiritual – um indício, uma prova do sublime trazido para a cabeceira da minha cama, que desfaço” (IQC, p.111). Com isso, reconhecemos, nos sinais de Vergílio Ferreira, em *Inquérito*, sinais que vemos em Cristina e Sandra, os restos do escritor dispersos, grãos de pó luminoso no *háreal* de intensidades do fulgor do texto llansoliano. Texto que os acolhe, dando-lhes um lugar marcado pela sua proposição: *ambo* entre *dom poético e liberdade de consciência*. Proposição à qual aderimos, nesta *legência*, e que, então, apresentamos: alguns sinais de Vergílio Ferreira, restos escritos de sua escrita que são feitos figura.

Então, o *olhar atópico* nos mostra os sinais do diálogo entre Vergílio, Cristina e Sandra; sinais que, agora, procuramos re-escrever, indo ao encontro do *armazém de sinais* de Vergílio. Ambas, Cristina e Sandra, não são as protagonistas dos romances *Aparição* e *Para sempre*, respectivamente; mortas, são as interlocutoras dos narradores-protagonistas, Alberto e Paulo, e, de certa forma, elas sustentam, por sua presença-ausência nos romances, a própria presença-ausência da morte encarada em sua face de absurdo e perda, face a ser confrontada pela ficção, confronto que os narradores intentam como esforço de resistir à des-“*Aparição Para sempre*”. Esforço que, em certo sentido, parece ser o da *textualidade Llansol* em relação à morte de Vergílio Ferreira – responder ao seu pedido “Ajude-me a atravessar a morte” (STL, p.7), “vê-lo como figura” (STL, p.8) –, ainda que, em seus pressupostos, técnica e realização se dêem de modo diversos.

Por ora, o *olhar atópico* se põe sobre a aparição de Cristina, súbita aparição, em meio ao encontro-apresentação das personagens femininas de Ana e Sofia, suas irmãs:

E eis que chega a tua hora, Cristina. Terias tu já dito alguma coisa? Não me lembro. E que dissesses? O que tens a dizer as palavras não o sabem. Nem o lugar. Nem a hora. Tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina. Súbita aparição, foste surpresa em tudo para todos. Sim, eu sei.

explicita: “se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, algumas inflexões: digamos ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar [...] algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma” (p.XVII). Então, trata-se de ler os sinais como restos escritos de Vergílio Ferreira que vibram em *Inquérito às quatro confidências*.

Já o sabia quando te conheci.²⁰³

Diante dessa aparição, outra, a da morte da mesma criança, Cristina, se mostra em sua face mais intensa de absurdo; criança vitimada por um acidente de carro que, em seus instantes últimos, é vista pelo narrador como uma aparição da música que não cessa de ser produzida, como realização no limite do gesto e do silêncio de quem não o encontra em sua realização concreta: “na dobra do lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina, tu tocavas para ti e para mim. Música do fim, a alegria subtil desde o fundo da noite, desde o silêncio da morte. E eu ta ouço ainda agora, Cristina”.²⁰⁴

A última imagem de Cristina, nas mãos que tocam o piano sobre o lençol, torna presente a “evidência da arte”: “escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos o que fulgurou e morreu”,²⁰⁵ evidência que possibilita, pelo menos como desejo, um equilíbrio interior, como se vê no diálogo de Alberto e Ana, em que essa vê que “não é possível morrer”, pois “havia *outra, outra, profunda*” Cristina, e “eu via-A, eu vejo-a”.²⁰⁶

– Mas, Ana, tudo isso é violentamente absurdo. Não é preciso falar-lhe do que a ciência nos demonstrou, e a biologia, e o mais que você sabe. É idiota falar-lhe nisso, porque isso é já o nosso sangue, é já a nossa evidência, é já ridículo falar disso. Há um equilíbrio interno, há a flagrante certeza de que o homem é humano.²⁰⁷

Aparição nos parece, de fato, uma busca empreendida pela evidência que, para gerar equilíbrio, deve ser a evidência inicial e a final coincidentes, e que aparece no fecho do ciclo, na morte: “o que sei é que esta evidência inicial nos espera no fim de todas as conquistas para que o ciclo se feche [...] Não me pergunteis como consegui-lo, não me pergunteis. O que é *evidente* aparece”.²⁰⁸ Sim, tal evidência, como evento conclusivo, geraria equilíbrio; “equilíbrio interior” que, como vimos, Vergílio buscava no texto de Llansol. Contudo, na *textualidade* haveria uma “evidência enigmática”, e não a do “nosso sangue”; com isso, e recordando de que, no texto de Maria Gabriela Llansol, os convocados o são para ser “humano figura”,²⁰⁹ o equilíbrio interior de que se trata em

²⁰³ FERREIRA. *Aparição*, p.29.

²⁰⁴ FERREIRA. *Aparição*, p.145.

²⁰⁵ FERREIRA. *Aparição*, p.136.

²⁰⁶ FERREIRA. *Aparição*, p.159.

²⁰⁷ FERREIRA. *Aparição*, p.160.

²⁰⁸ FERREIRA. *Aparição*, p.188.

²⁰⁹ LLANSOL. In: BARRENTO (org). *O que é uma figura?*, p.137.

Inquérito às quatro confidências tem, de certo modo, relação com o *há*, aquele que, sem dicotomia entre corpo e espírito, “é o existente, é o que existe, é o que há, é o que há de manhã, à tarde, à noite, através dos meses, através do tempo, através do espaço, etc” (E, p.62), e, nesse sentido, é o equilíbrio daquele que partilha o “nosso verbo [...] escrever” (IQC, 42), talvez não nos caminhos estético-reflexivos – pois se trata do *há*, escrita-pensamento – que toma para confrontar a morte, mas no fato de “escrever para ser” figura: “eu segui uma escala crescente de fulgor, a do cão que corre adiante ou detrás, dentro da sombra de alguém _____ e vi nascer um habitante que ia dentro da sombra da escrita, de um pressentimento, do equilíbrio interior” (IQC, p.27-28).

Avançando, o *olhar atópico* nota, e notamos com ele, que “de repente o equilíbrio interior é outro...” e corresponde ao esforço de “encenar um pensamento inaudito” (IQC, p.105), pensamento que considera o *vivo* e o *pacto de bondade* que a todos une e convoca pelo e para o *fulgor*. Tal pacto de bondade, se em algum momento, foi abandonado pelo narrador de *Aparição* em troca de uma autorreflexividade, não deixa de atravessá-lo em vários momentos de seu esforço de memória; destacamos, dentre vários, um exemplo: no episódio reportado do velho cão Mondego, seu cão na infância e com o qual vivenciou uma comunicação “por uma certa qualidade de presença, de realidade íntima, de pessoas”;²¹⁰ quando é morto – pelas mãos de um funcionário da casa –, na noite de Natal, é comovente o gesto de cuidado do narrador, gesto que reporta a uma aliança vivenciada na solidão dos seus afetos:

E, abandonando o grupo, fui sozinho até ao fundo do jardim. À luz da lua, espreitei para a casota, chamei o cão. *Mondego* não respondeu. Meti a mão dentro – o cão não estava. Presumi, absurdamente, que tivesse rebentado a corrente, se tivesse aninhado no alpendre. Fui para lá, mergulhei para um lado e outro no escuro, chamei: *Mondego!* Nada. Mas eis que, ao voltar-me para sair, eu vi o cão enfim: suspenso de uma trave, enforcado no arame, *Mondego* recortava-se contra o céu, iluminado de lua e de estrelas. Dominei-me, não gritei. E corri para o grupo, que voltava atrás a procurar-me. Desculpei-me como pude e segui para a igreja, chorando duramente: quando Cristo nascia entre cânticos e luzes, *Mondego* balançava de uma trave o seu corpo leproso, banhado de luar...

No dia seguinte quiseram iludir-me: o cão teria aparecido morto à porta da casota. Não reagi. Levantei-me apenas e fui eu enterrar o animal, para que fosse amortalhado com ternura, para que a última voz da terra a falar-lhe fosse uma voz de aliança.²¹¹

²¹⁰ FERREIRA. *Aparição*, p.95.

²¹¹ FERREIRA. *Aparição*, p.97, destaques no original.

Tal imagem, de aliança com um animal no que se reconhece uma forma singular de existência, forma capaz de responder ao chamado que se lhe dirige, encontra, no gesto de doação de ternura ao corpo morto, um lugar de *fulgor*. De fato, como afirmamos no primeiro capítulo, a respeito da passagem pela tradição greco-judaico-cristã ocidental para, sem se afiliar a ela, apresentar outra proposta de via transitável – a do “há que tenha aura” (IQC, p.58) –, a *textualidade Llansol* reconhece o caminho de Vergílio Ferreira, vai aos seus sinais e lhe oferece a alegria de um *pacto de bondade* com o vivo. *Pacto de bondade* que se orienta aos sinais do outro que dirige um pedido ao texto: “falei, noutro lugar, de um pacto de bondade. Faz parte desse pacto não recusar a um grande criador o pedido [...] que nos dirige” (STL, p.7); *pacto de bondade* que “dá-se” na *legência* que convoca as formas do vivo nas formas do cão: os três cães que vêm dar continuidade ao pedido, falando do *há* em suas manifestações no texto de Llansol – escrita-pensamento e *fulgor* que responde ao pedido convocando Vergílio e seus sinais que restam para fazerem parte da comunidade figural:

Trova é um cão de companhia – aquele que me está mais próximo. Fala-me de Azul, das beguinhas, de Aossê, do disperso do Há. Jade é um cão de caça, ruivo e silencioso, fala-me dos poetas, do Augusto, dos curiosos e dos pontífices que sustentam o há. Clamor é branco e mensageiro, hábil a atravessar a membrana, fala-me do Vergílio e de todos os outros meus companheiros filosóficos, Spinoza, Nietzsche, Hamman, pensadores do há (IQC, p.124).

O cão Mondego, de *Aparição*, que recebe o último gesto como aliança, passa pela *legência*: “sinto estupidamente saudades do Mondego, o Magnífico, que o António matou e que, na sua mocidade, deve ter tido algumas semelhanças com o Jade da Gabriela. [...] precisamos de um cão que se chame Clamor, com um ladrar que volte a tristeza do avesso” (IQC, p.111); se pensarmos nos atributos do *há*, tal como nos oferecem o fragmento, de dispersão, sustentação e pensamento, podemos ler os três cães – e, sobremaneira, “Clamor, o cão da Ática” (IQC, p.120) – como figuras que se oferecem como “‘meus cães’, digo. ‘Meus’ por um instante, como todos os sinais aqui, à espera de atenção e contestação. ‘Cumpre a tua parte do contrato’, me respondem” (IQC, p.125), figuras do vivo em que o *há* se expande como escrita, sinais e pensamento, a “sustentar-lhe o sexo de ler com que lerá o novo que o habita. Seja ele qual for” (STL, p.8). Sinais que, portanto, na nossa *legência*, restam aqui, na *textualidade*.

Sim, Mondego é um dos sinais de *Aparição*, sinal do *pacto*, que se expande no

texto e, nele, ganha uma *permanência breve* como figura. Mas não só. Há o “equilíbrio interior [...] outro” que, passando pelo álbum em que aqueles que morreram vivem “ainda na memória dos que [os] conheceram”,²¹² vida que persiste “para mim porque te sei. Como os retratos do álbum de tia Dulce”,²¹³ álbum em que *há* a pulsação expansiva da escrita, na *sobreimpressão*.

Vergílio se coloca em diálogo com Gabriela, ele, num gesto de pressa por ler fragmentos de *Aparição*, ela, impaciente por querer arear as quatro painéis de cobre das confidências. Lemos:

– Também há um álbum de fotografias na APARIÇÃO – diz-me ele, a meio do corredor: – Não se lembra?

– Não.

– Posso ler-lhe?

– Pode – digo renitente. “Como os retratos do álbum da tia Dulce...” (Pausa)

“são hoje o nada integral, absoluto, pura ausência, nada – nada? Eis que a tua longa viagem para a vertigem das eras, para a desapareição do silêncio dos milénios. Sim, agora vives para mim, por que te sei.” (Pausa)

– Vergílio, esperam-me as bacias de cobre por arear – tento interromper.

“Boa tia Dulce! Assim eu te relembro não bem pelos teus gestos e palavras mas pelo que aí ressoava da gravidade de tudo. Assim...”

– Vergílio...

“... eu esqueço esse teu intransigente apetite, as más digestões consequentes e a magnésia e os clisteres, a tua boca aguda em conveniência, a gula com que recebias os nossos beijos.” (Pausa)

– Só mais isso...

“e eu tenho agora aqui à minha frente como o espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam...” (Pausa)

Agora são os cobres (deixo de o ouvir), as bacias velhas já gastas pelo tempo que as embelezou. São quatro – autênticas painéis de confidências que eu vou limpar [...] ouvindo aquelas páginas lidas a cair pelas cascatas abertas na parede do corredor (IQC, p.100-102).

²¹² FERREIRA. *Aparição*, p.36.

²¹³ FERREIRA. *Aparição*, p.36.

Entre pausas e o desejo de não ouvir, lê-se um fragmento de *Aparição*. Entre as pausas e o desejo, um elemento sobressai: aquele que indica que o que interessa à *textualidade* não são as obras de Vergílio Ferreira citadas, mas aquilo que elas manifestam como o seu incessante “o Vergílio terá sempre que escrever” (IQC, p.8), ou seja, o movimento de escrever, movimento que não cessa. Outro dado é curioso: a leitura do fragmento é motivada, conforme seu início, pelas fotografias que, por sua vez, seriam resposta para o mergulho no “álbum de escrever” (IQC, p.99) o texto que “chamo [...] a *fotografia*” (IQC, p.100, destaque no original). Vergílio está acompanhando-lhe a escrita e traz ao texto, diretamente, fragmentos de *Aparição*, título que, inclusive, vem grafado em letras maiúsculas. Há, contudo, pausas, de silêncio e de impaciência, e não há, nos trechos lidos, elementos que reportem aos retratos do álbum; parece que Vergílio, ao fazer pausas, também está sendo guiado pelo *olhar atópico*, pois sua leitura pausada não segue a própria linearidade do trecho a que remete. Ele pausa, pois, talvez, já no fulgor, começa a perceber, tendo aprendido com Jade, um dos cães de *Inquérito às quatro confidências*, que “nessa ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*” (AC, p.45, destaques no original). Assim, sua leitura pausa por sobre as páginas, reescrevendo o trecho da apresentação do álbum de retratos de tia Dulce, em *Aparição*, como damos a ler (enumeramos os elementos sublinhados com vistas a mostrar o modo como o *olhar atópico* de Vergílio Ferreira segue a leitura sem-linearidade no modo como ela aparece em *Inquérito às quatro confidências*):

[2] e são hoje o nada integral, absoluto, pura ausência, nada-nada? Eis que começa a tua longa viagem para a vertigem das eras, para a desaparição do silêncio dos milénios. Sim, agora ainda vives para mim porque te sei.

[1] Como os retratos do álbum da tia Dulce...

[3] Boa tia Dulce! Lembro-te. Era irmã do meu avô [...]

Assim[4]eu esqueço esse teu intransigente apetite, mas más digestões consequentes e a magnésia e os clisteres, a tua boca aguçada em conveniência, a tua vingança contra a idade nessas maledicências secretas com a tua amiga Inocência, a do falatório beato, as tuas intrigas com as criadas nos saguões familiares [...] a ganância com que defendias o teu pecúlio de tostões, [5] a gula com que recebias os nossos beijos, que era a prova de que “não tínhamos nojo de ti” – assim eu esqueço tudo, e o que te resume, boa mulher, é esse teu velho álbum de fotografias, que tanta vez me explicaste por saberes que eu já conhecia a vertigem do tempo e me legaste depois para “o guardar” [6] e eu tenho agora aqui na minha

frente como o espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam como o olhar humano do *Mondego* dias antes de o António o matar.²¹⁴

A memória da leitura reconstrói outra relação com o livro, memória marcada por pausas e, de modo curioso, pelo olhar errante e disperso – como se os sinais de Vergílio Ferreira passassem por uma aprendizagem de *legência*; assim, se à perda da memória corresponde o nascimento da “necessidade da visão” (IQC, p.103), o retorno ao seu livro aponta para o fato de que sua “memória está cheia”,²¹⁵ e, mais do que repetir, cabe a essa nova experiência – o novo corpo, a vida figural –, a leitura que promove o encontro com a imagem e o novo, e não aquilo que se recebeu como memória dos mortos que permanecem vivos porque “eu [os] sei”; tal como se dá em *Aparição*, no momento em que, de fato, o álbum é aberto e apresentado ao leitor por Alberto:

Subitamente, no meio da livrallhada, descubro o álbum da tia Dulce. Estou cansado e sento-me. É um álbum velho, pesado como o tempo. A capa arredonda-se em almofada, com uma dama antiga, em tons verdes e brancos, segurando no regaço um leque fechado. Cinta instantânea, seios pequenos, um olhar enviesado de galanteio clandestino. As folhas cartonadas só se passam devagar; e em cada face de folha, só um ou dois retratos. Vida efêmera, tão breve. E aí, o sonho invencível da solidez, de uma unicidade eterna. [...] Cerro os olhos e sei de novo que toda essa gente morreu. Mas o que mais me perturba é pensar que o rasto dessa gente está suspenso de mim. Porque eu tenho ainda uma pequena notícia da sua vida, o eco apagado do que foi a massa complexa do seu ser e sentir. A tia Dulce contou-me. E foi como se ela própria se dobrasse à piedade por essa gente desaparecida e quisesse que alguma coisa perdurasse.²¹⁶

Em *Aparição* o álbum cumpre a função de manter a vida dos mortos, a sua memória, à medida que o narrador traz de volta à sua memória cheia aquilo que lhe foi contado pela tia Dulce; ele é feito, pelo gesto dela, o herdeiro responsável pela continuação da vida daqueles que, mortos, são retratos solitários, imagens fixas que portam um passado transformado em palavras, e, porque não, em ficção e imagem. Imagem englobante da cena: no meio dos livros, um álbum que também se parece com eles, que deve ser

²¹⁴ FERREIRA. *Aparição*, p.36-37.

²¹⁵ FERREIRA. *Aparição*, p.91.

²¹⁶ FERREIRA. *Aparição*, p.134.

folheado, olhado cuidadosamente – tal qual a leitura que Vergílio faz de *Aparição*, em *Inquérito* – para que os “ecos apagados” da memória se façam, como a tia o fez ao contá-las, ficção – gesto de piedade para que algo do outro, que agora é só imagem, perdure.

Contudo, em *Inquérito às quatro confidências*, o álbum de escrever não cumpre a mesma função, pois parte do “há que escolhi” (STL, p.15), em que a “minha espinha dorsal é o júbilo” (IQC, p.63), não se tratando, pois, de um esforço solitário e melancólico para reencontrar, na “pequena notícia da sua vida”, no “eco apagado”, a “vida efêmera, tão breve”, o “sonho invencível da solidez, de uma unicidade eterna” que, perdidos, são causa de emoção, piedade e certeza da impotência de refazer os rastros dos que se foram. O esforço realizado pela *textualidade Llansol* é o do convocar para atos de recomeço, como vimos, de escrever “sem ressentimento” (IQC, p.134) para encontrar “saídas viáveis da entropia” (IQC, p.71), a desordem “da volta sobre si mesmo”,²¹⁷ que impede a construção de situações marcadas pelo *pacto de bondade* que une todas as formas do *vivo* para a abertura aos outros mundos no mundo. Assim, os retratos que aparecem na *textualidade*, antes de reportarem à melancolia de um passado perdido e que se perde, inexoravelmente, cada vez mais, são janelas abertas, imagem que sublinha a abertura ao espaço que se expande aos olhos e chama – *cena fulgor* do *há*:

Como estou longe de escrever o que sinto, empurrei a porta depois de ter sentido na mão o seu selo. Há o álbum da casa sobre a mesa da sala de jantar. Está aberto no retrato de uma janela, e penso que
não penso,
e vejo que penso (IQC, p.42).

O *olhar atópico* pausa. Lê e pede que, não guiado pela emoção, se possa ver-pensar os retratos de janelas de *Inquérito às quatro confidências*. O *olhar* folheia a edição brasileira, e vê algumas fotos publicadas: fac-símiles do diário, fotos de *Filomena do nó*, do lugar de trabalho de Sintra. Mais que as outras, aqui, uma foto chama a atenção do *olhar atópico*, e nos convida a depositar sobre ela nossa visão, por vermos que, nela, o *há* pulsa. Nesta foto *há* escrita-pensamento, *Herbais-sobre-Ática*, *cena fulgor* do *pacto de bondade* em expansão para o vivo, nos gestos daqueles que escrevem e convocam-se, no

²¹⁷ MORA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=entropia>>. Acesso em 03 jun. 2014.

mútuo, a serem figura:²¹⁸

²¹⁸ Para o que segue, não nos propomos a descrever o objeto fotográfico, nem mesmo a comentá-lo do ponto de vista técnico ou estilístico, mas a explicitar um pensamento da imagem conforme o modo com que, seguindo Roland Barthes, ela nos afeta. Para isso, temos como princípio operacionalizador a noção de *punctum*, desenvolvida pelo autor em *A Câmara Clara* (2012), cotejando a leitura com *Inquérito às quatro confidências*. No texto, Barthes se propõe a realizar uma fenomenologia da fotografia que não desconsidere o afeto, entendendo-a como objeto artístico produtor de sentido; para tal, ele compreende que, nela, realizam-se, em co-presença, dois elementos. O primeiro, chamado de *studium*, é aquele que se procura conscientemente, por oferecer um afeto médio; ele mobiliza um interesse vago, é “um investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”, pois, pelo *studium*, “me interesse por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente [...] que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações” (p.31). Pelo *studium* se podem compreender as intenções do fotógrafo (p.33). O segundo, que mais nos interessa, é o *punctum*, que quebra o *studium*; ele “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...] as fotos de que falo são, de fato, pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis. [...] *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (p.31-33, destaque no original). Partindo disso, reconhecemos que, por vezes é um detalhe (p.47) – que pode preencher toda a foto (p.49). Em nossa leitura, o *punctum* tem características que o aproximam do *hái*: ele “dá-se” para quem vê a foto sem escrutá-la (p.47); é, também, uma força de fulgurância e expansão (p.49); e oferece suplemento para a coisa fotografada (p.51), suplemento que, contudo, já estava lá (p.57).

H

(Figura 3. Maria Gabriela Llansol e Vergílio Ferreira)

A

“Vergílio, não fechamos os olhos, lembra-se?”, e a imagem recuou: – Sou vós – disse-nos ela: – Dizei. – E dissemos” (IQC, p.28). O *olhar atópico* recua para não ler o passado da foto, nem seu futuro, nem mesmo o presente: quer ver a cena para além da tripartição temporal – ver o tempo-aqui –, ver o *há* da cena, o seu “sou vós” textual, sua vida: “uma natureza morta, uma paisagem – e com mais razão ainda um retrato – têm uma vida interior própria que seu invólucro exprime”.²¹⁹

Não a descrevemos; queremos “tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas”;²²⁰ por ela avistamos e somos tocados, tocando, com nosso corpo, a clareira do *há*, escrita-pensamento, que pulsa em expansão, como a abertura que permite, pela luz que a inaugura, ver a “evidência enigmática” (IQC, p.24) do *vivo* sobre a mesa:

Esta é a hora em que escrevo ao sol que está ao meu lado.

Entre as seis e as sete da tarde – aproximadamente –, a minha secretária fica rodeada de luz que regressa em fulgor para a janela levando as minhas mão muito próximas do meu coração e do meu pensamento. Sinto-me no exterior como se estivesse fisicamente no exterior, incluindo árvores, poetas, animais, afectos, o próprio exterior (os exteriores a mim entrando em mim), até que a luz baixa e a penumbra me volta o olhar para os quadros que estão defronte, e são reais.

Estou no meu *território*, fora da força bruta e reactiva que arrasa o mundo ou, melhor dizendo,

olhando para a sombra com que cai na minha mesa de trabalho (IQC, p.72, destaque no original).



Mesa, entrelugar de encontro e de trabalho, e em que se encontram as mãos, os sinais, dos que escrevem, e que participa do *vivo*, misturando sua imagem à penumbra, luz e presença: “minha mesa de trabalho [é] um vasto fulgor de teatro” (IQC, p.87). Há uma luz de fulgor que, aparentada com o sol do fim da tarde, inaugura a mesa da

²¹⁹ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.64.

escrita, mostrando-a como clareira do exterior. Há sol, sim, sol que, baixando, modula o olhar, o ver e a manifestação do espaço exterior que, mais que situar a dinâmica numa dialética dentro-fora, é o único existente: no sentir, no físico, no interior, apenas o exterior é banhado pela luz que inclui o *legente-escrevente* no *vivo* das árvores, dos poetas, dos animais, dos *afectos*, do exterior vivido como atravessamento. Atravessamento que toca as imagens que habitam o lugar da escrita que, sob o significante “território”, é vivido como geográfico – *Herbais-sobre-Ática*, mundos no mundo – e, por sua vez, também é experiência do fora que “dá-se” ao olhar que se volta para as sombras na mesa de trabalho.

A clareira, pois, *há* como lugar de escrita que invade, e atravessa a mesa: o exterior invadido e lido pela luz, evidência que revela o espaço da abertura:

Designamos esta abertura, que garante a possibilidade de um aparecer e de um mostrar-se, como a clareira. [...] Evidente é o imediatamente compreensível. *Evidentia* é a palavra com que Cícero traduz a palavra grega *enárgeia*, interpretando-a na língua romana. *Enárgeia*, em que fala a mesma raiz que em *argentum* (prata), designa aquilo que brilha em si e a partir de si mesmo e assim se expõe à luz.

Na língua grega não se fala da ação de ver, de *videre*, mas daquilo que luz e brilha. Só pode, porém, brilhar se a abertura já é garantida. O raio de luz não produz primeiramente a clareira, a abertura, apenas percorre-a. Somente tal abertura garante um dar e um receber, garante primeiramente a dimensão aberta para a evidência, onde podem demorar-se e devem mover-se.²²¹

Demorar-se e mover-se do dar e do receber, a luz da evidência da escrita-imagem singular: “esse método de pinto-fotografar tem a vantagem de dar imediatamente (*sublinha*) uma imagem positiva, mas não se presta à multiplicação de cópias (*sublinha* e acrescenta *oh!*)” (ATJ, p.12).

A luz na clareira da imagem. Movimento e expansão, *há* que pulsa n’a luz azul do *vivo* que, fora, é o que atravessa o texto pela mão, coração e pensamento: o *corp’a’screver*. Na língua grega, não “dá-se” o ver. É preciso, pois, a língua do *vivo* assentada na clareira da *cena fulgor*, como a “pulsão da escrita,/ luz preferida” (CJA, p.31), que percorre o *há* de generosidade do encontro de *amor ímpar*, a imagem que se vê. Demorando-se e movendo-se nesse dar e



²²⁰ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p.52.

receber que “dá-se” na fotografia, fora da *luz comum*, o *olhar atópico* vê, “para lá da mesa em que escrevo, para lá da janela aberta”,²²² o *pacto de bondade*, e o pedido realizado a mãos postas e juntas, juntas de si e do *vivo*: “quando eu me for, feche o meu texto” (STL, p.7), pedido respondido no ressoar da escrita e do encontro: “sento-me à mesa onde – houve um momento –, Vergílio se sentou e disse: – ‘Aqui escreveria’” (IQC, p.129). E, então, é como se, a partir do encontro de sinais, o seu texto encontrasse, na *textualidade Llansol*, não um lugar de futuro condicional – “escreveria” –, mas, sobretudo, de acolhida e de partilha, acolhida de seus sinais e endereçamento aos que os lerem, na partilha do lugar em que se senta, posiciona-se para receber o *daïmon* da escrita, o sopro que atravessa quem se põe à mesa para o ato do *amor ímpar*: prontidão para “o facto de ler *identificada* com o legente que se estende [...] ao lado da que escreveu” (CaL, p.2, destaques no original). Acolhida do *daïmon* por Vergílio Ferreira, sentado defronte para a mesa no jardim, experiência testemunhada por Augusto Joaquim, outro no *amor ímpar*:

Diante de uma janela baixa, estava posta uma mesa de jardim. Vejo o Vergílio, no meio das explicações, dirigir-se para a janela e sentar-se à mesa, defronte do jardim. Só disse que ali escreveria. Calámo-nos. Não havia qualquer objecto sobre a mesa. Não havia obviamente nem lápis, nem papel, mas o corpo do Vergílio colocou-se espontaneamente na postura de escrever, com o rosto ligeiramente lançado para o verde do jardim. Era a presença do *daïmon* sonoro grego.²²³

A experiência de escrever requer acolher, posicionar-se para receber. Acolher como se acolhe um sopro amante, posicionar-se como quem espera e se prepara para uma partilha, para um gesto de comunhão in-comum: fora da *luz comum*, no *amor ímpar*, receber da mesa os nomes da nova comunidade, aquela que vem do *vivo* – como o gato, que, na *cena fulgor*, olha e caminha em direção ao *legente*; *gato-legente*, animal que, com seu andar, inaugura os passos da comunidade virtual, ainda inominada, que vem despossuída de “eu”:

De facto, para principiar a escrever, eu pedira à minha mesa de trabalho um nome. O nome de uma figura existente – e ardente. Sem os nomes dos membros da comunidade virtual que têm a sua morada no texto, como dar início à escrita? (IQC, p.82).

²²¹ HEIDEGGER. *Conferências e escritos filosóficos*, p.77-78.

²²² FERREIRA. *Aparição*, p.184.

²²³ JOAQUIM. *Durante anos*, p.171.

É a mesa da escrita quem dá os nomes, participando desse início de uma comunidade virtual. Uma comunidade do *vivo*, em que tem lugar todas as suas formas.



Também os animais, os que se direcionam ao *corp'a'screver*, à maneira das imagens que são afecções: “as imagens das coisas são, como dissemos, as próprias afecções do corpo humano, ou seja, as maneiras pelas quais o corpo humano é afetado pelas causas exteriores”.²²⁴ O gato que vem é figura da comunidade que, passando pelo encontro entre os sinais de Vergílio Ferreira e

Maria Gabriela Llansol, e entre outros escritores e companheiros filosóficos, “dá-se” no encontro à mesa. É uma comunidade inessencial, aberta à pulsação do “*Há-de-nós*” e a seu dom de singularidade in-comunitária, conforme lemos em Giorgio Agamben: “decisiva é, aqui, a ideia de uma comunidade *inessencial*, de um convir que não concerne, de modo algum, a uma essência”;²²⁵ com isso, podemos compreender a comunidade virtual, ou figural, llansolinana no sentido que o filósofo dá às comunidades puras: “essas comunidades puras se comunicam apenas no vazio do exemplo, sem serem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade. Elas foram expropriadas de todas as identidades, para apropriar-se do pertencimento mesmo”,²²⁶ destacando que o exemplo escapa da antinomia universal x particular e “é uma singularidade entre outras, que está, porém, no lugar de cada uma delas, vale para todas”.²²⁷

Não deixamos de nos reportar, pela compreensão agambeana, à noção de desposseção, de Silvina Rodrigues Lopes, a respeito da escrita llansoliana; dizendo que, de fato, as figuras se constituem com base na pergunta “quem me chama”, ou seja, são respostas e não perguntas pela ontologia pessoal. Além disso, lemos, em entrevista a Lucia Castello Branco, a respeito daqueles que são figuras, que:

Penso que para atravessar o tempo, eles de fato não podem estar nem

²²⁴ SPINOZA. *Ética*, p.120.

²²⁵ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.27. Destaques no original. No texto, o autor se atém à noção de “qualquer”, tomando-a na acepção de “qual-se-queira”, dizendo que “não a indiferença da natureza comum com respeito às suas partes, mas a indiferença do comum e do próprio, do gênero e da espécie, da essência e do acidente constitui o qualquer. Qualquer é a coisa *com todas as suas propriedades*, nenhuma das quais constitui, porém, diferença. A in-diferença com respeito às propriedades é o que individua e dissemina as singularidades, as torna amáveis” (p.27). Importa-nos, aqui, mais a ideia da não essencialidade do comum, do que a discussão agambeana sobre o singular.

²²⁶ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.19.

²²⁷ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.18.

vivos nem mortos e, portanto, não podem estar sujeitos a uma lei de acabamento da própria vida... Eles têm um traço de eternidade, nem são individuais, nem são universais, nem estão com ninguém, nem estão completamente sós” (E, p.49).

Assim, podemos afirmar que a comunidade figural é aquela que convoca as formas do *vivo* a novos nascimentos pela escrita que nomeia, no espaço escritural, para que se continuem os textos a partir dos encontros que não se deram e que, contudo, continuam chamando: o *encontro inesperado do diverso*, o *há* dos *afectos*. É uma comunidade que, ainda que se constitua para fundar a alegria e fazê-la chegar a todos os mundos, não desconsidera que o *pacto de bondade* passa pelo gesto de acolhida do texto daquele que morre, acolhida que se põe a pensar a morte e os sinais de *permanência breve*, sinais que, como o álbum de retratos que é aberto, são dispostos sobre o texto do outro – *sobreimpressos* –, para serem lidos de outro *ponto de escrita*:

Quando, mais tarde, quis ajudar Vegílio Ferreira a morrer, não poderia encontrar um viático mais pertinente. Dar-lhe-ia um olhar à cão. Um performativo para atravessar o emaranhado de hesitações que o acometera nas fragas da vida. Ele leu o texto, várias vezes, sem poder saber que estava a receber o futuro que vinha ao seu encontro. Tanto o seu corpo o havia pensado que fora chegada a altura de, verdadeiramente, o pensar (OSH, p.239).

O texto traz o futuro do *legente*. Traz a linhagem e o chamado à metamorfose, que envolve, também, aquele que se ajuda a morrer, a completar a travessia de sua morte, experiência vivida *absolutamente só*; mas, com o olhar que vê o “exemplo”, nem particular nem universal, mas *figura* singular des-possuída e inessencial, a vê numa comunidade inconfessável dos que partilham seu lugar na morte, como afirma Blanchot acerca da proximidade com outrem que se distancia morrendo: “tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade”.²²⁸ O *olhar atópico* vê o gato que vem como a passagem de todas as formas do *vivo* à sua forma figural, quando os encontros serão possíveis e a morte terá sido mais um amoroso traço de silêncio que se impõe ao redor do texto do outro: no face a face das figuras, o rosto do *vivo* é a evidência de *permanência breve* que se antecipa a todos, como *há*, escrita-pensamento que convida a continuar, a avançar no território do texto, a “garantir a respiração

²²⁸ BLANCHOT. *A comunidade inconfessável*, p.21.

harmônica e metódica do meu corpo nascido para perdurar” (FP, p.127).

Assim, dizemos, considerando que “escrevo-o como se fotografa” (OSH, p.85), se, como a escrita que é, em Platão, *phármakon*, remédio e veneno para a memória, a fotografia também tem seu paradoxo:²²⁹ ao mesmo tempo em que revela um aqui e um agora de um acontecer captado pela lente do fotógrafo, ela mostra que essa cena está perdida, e mais, rasga na cena daquele que vê a foto – sobretudo se ele se liga a ela por laços de afeto singular – elos de ausências-presentes. A imagem fotográfica, pois, ao mesmo tempo em que preserva um lugar (aqui-agora), o destina ao desaparecimento ou, mais, o mostra como o mais-desaparecido que aparece. Como des-*Aparição*.

E, como se falar, a partir da cena do “escrevo como quem fotografa” llansoliano, quando se escreve a cena da escrita e da fotografia na união dupla das forças de permanecer e perecer da memória?

Nesse caso, podemos dizer que o *afecto* mostra que, de fato, *há* vida e *fulgor* partilháveis no destinar do “dá-se” ao outro, vida que pulsa expansivamente, pelo *sexo de ler*, mesmo naqueles que, “daqui a milhões de anos” (IQC, p.171), aceitarem a vibração do *pacto de bondade*, sob a “espinha dorsal [de] júbilo” (IQC, p.63) do *há*. Nesse sentido, podemos ver uma memória que não é de quem vê as imagens – como Alberto folheando o álbum de fotografias de tia Dulce, em *Aparição* –, mas é uma memória que *há* no texto, que o atravessa, e alcança o corpo *legente*; *há* que permanece, pulsando em expansão, como a cena que, tendo perecido em seu aqui-agora factuais, fulgura no gesto daquele que “dá-se” em leitura-escrita-pensamento, como *legente*: no *há legente*, “dá-se” *legência*.



Há, na foto, um lugar (aqui-agora) captado.

²²⁹ Referindo-se a isso, parece-nos, Roland Barthes afirma que a “foto é inclassificável”: traz consigo seu referente – que é irrepitível – ao mesmo tempo em que “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Assim, cabe vê-la “não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”. BARTHES. *A câmara clara*, p.14; p.15 e p.28.

Como uma datação.

Assim como se dá em diários.

Como, à semelhança do que Vergílio afirmou acerca de Llansol não apagar “o rasto do teu trajecto” (IQC, p.23), o escritor registra as datas ao término de *Aparição*: Évora, 30 de junho de 1959, e *Para sempre*: Fontanelas, 5 de maio de 1982.

O *olhar atópico* se volta, então, para o tempo na *textualidade Llansol*, encarando-o, sobremaneira, desde a técnica de *sobreimpressão*: técnica visual que põe a vibrar paisagens do *vivo* em suas múltiplas formas. Pela *sobreimpressão*, pois, *há*, no texto, atravessamento de *afectos* e deslizamento que a nada se prende; uma forma de escrituração que, de fato, aparece na forma de datação de Llansol – como podemos ver em *Inquérito às quatro confidências*. O *olhar atópico*, antes de tudo, vê, nas marcas temporais registradas, uma intensa qualidade espacial em relação ao tempo, e pouco cronológica: como afirma Augusto Joaquim a partir das falas de Vergílio Ferreira: “Tudo é fragmento; tudo está datado; nada segue uma ordem cronológica. Muitas vezes é preciso esperar pelo passado para compreender o futuro. Outras vezes, não. Que o tempo não conduz. Que o fio condutor está na lógica dos encontros” (IQC, p.23).

Com isso, perguntamos: considerando que os encontros se dão no *fulgor* e se todas as formas grafadas são assumidas como figuras, como compreender as datas?

Em *Inquérito*, de fato e visivelmente – como e-vidência –, as datas não são, necessariamente, marcadas seguindo uma ordem cronológica, mas, conforme afirma Llansol, de acordo com o “meu tempo, des-datando, que é o modo como escovo o fato dessas imagens” (IQC, p.25). Destacamos, vendo-a, a terceira marcação temporal do livro, “05 de outubro de 1994”, em que se lê, no rodapé, a nota referente a um texto que possui fragmentos do poema “O Lugar”, de Herberto Helder:

começou por ser uma voz rouca por detrás do biombo. Era ao fim da tarde numa Lisboa de 1964, pluviosa, cinzenta. [...] (A data que hoje lhe atribuo é a do dia em que o enviei para o *Jornal de Letras* para fazer parte de um *dossier* sobre Herberto Helder. Na realidade, escrevi-o um ano antes, a 7 de Novembro de 1993 (IQC,p.15).

Em seguida a essa data, lê-se a quarta marcação, de “26 de junho de 1994” (IQC, p.16). Com isso, destacamos, que, de fato, as marcações não se referem a uma experiência temporal marcada por passado-presente-futuro; antes, há a des-datação, a marcação do tempo, no espaço do texto, através de uma *sobreimpressão* numérica, na constelação de

imagens que forma os dias escritos; disso, sublinhamos que é a partir de um lugar-poema – o do poema “Lugar” de Herberto Helder – e, não obstante isso, é nesse lugar que se dá a *sobreimpressão* das datas, numa aproximação, em des-união cronológica, das experiências do tempo no espaço do texto – corpo e notas de rodapé, elementos que participam da mesma realidade espaço-temporal, no aqui da escrita – em que coexistem três datas diferentes: “05 de outubro de 1994”, “fim da tarde [...] em 1964” e “07 de novembro de 1993” – afirmada como a data de escrita do texto; além disso, a data que precede o fragmento está deslocada entre o que lhe antecede, “27 de maio de 1994”, e o que lhe sucede, “26 de junho de 1994”. Esta *sobreimpressão* de datas, de fato, nos diz que o texto de Maria Gabriela Llansol se propõe, acima de tudo, a fazer deslizar as datas, escovando-as e constituindo-as como imagens e constelações.

Além disso, o fato de a última marcação não ser “Depois de 30 de abril de 1996”, mas um fragmento não datado (IQC, p.171), parece nos sugerir que o texto se dirige a um infinito espaço-temporal, um aqui que “dá-se” no texto, lugar da escrita; um lugar em que se escreve o ponto no infinito, no ponto-aqui, tal como nos fala Blanchot: “esse ponto [...] nos coloca no infinito, é o ponto onde o infinito coincide com lugar nenhum. Escrever é encontrar esse ponto. Ninguém escreve se não produzir a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto”.²³⁰

Com isso, reafirmamos: estamos diante de um texto que abandona a referência – segundo a relação objeto-representação –, a interpretabilidade – de acordo com a relação referente-metáfora; nessa experiência de abertura, destacamos que o tempo, na *textualidade Llansol* não é metaforizado ou representado como uma exterioridade enfrentada pelo sujeito escrevente. Antes, o tempo é aquilo que a escrita, verdadeiro animal, pode perfurar e modificar substancialmente – tocando o ponto no infinito –, fundando outra experiência de temporalidade e, desse modo, uma outra forma de constituição humano-cultural, tal como afirma Giorgio Agamben: “toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência”.²³¹ Recordamo-nos, ademais, que a proposta de Maria Gabriela Llansol não é, tão-somente, uma reflexão-proposição cultural, mas, antes e intrinsecamente, um pensamento sobre o humano em suas relações com as outras formas do *vivo*, relações marcadas pela não-hierarquização e pelos encontros instituidores de

²³⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.43.

²³¹ AGAMBEN. *Infância e História*, p.109.

novos começos, na escrita.

Tocar o ponto no infinito, o *há*, pela escrita, seria instituir outra experiência capaz de afetar a temporalidade. Na *textualidade Llansol*, vibra esse ponto que, não coincidindo com lugar nenhum, seria o atravessamento de todos os pontos – tal como o Aleph, o infinito literário.

O *olhar atópico* avança para o primeiro livro da trilogia “O Litoral do Mundo”, avança para um fragmento de *Causa Amante*, em que é apresentado, parece-nos, um pensamento sobre a escrita e o tempo e, a partir do qual, será possível avançarmos rumo ao ponto no infinito dessa experiência:

era uma vez um animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes. Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens, e uma só face, nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo, esvaindo a arenosa substância da sua imagem (CA, p.160).

Uma *cena fulgor*: cena lida do encontro entre a escrita e o tempo.

Lemos que a escrita é um animal, anterior ao encontro que, com ele, “dá-se”. Lemos, ademais, que o animal escrita é matriz de todas as formas do *vivo*, incluindo, dentre esses, os outros animais, as plantas e todos os outros seres – tal seu caráter matricial de plasmação do existente segundo uma ordem escritural. Lemos, também, que o animal escrita não tem corpo, ou, talvez, que seu corpo são os sinais que o constituem, sinais de fragilidade intrínseca, sinais que são entrecruzados com os sinais de outros, sinais vinculados ao passar próprio dos gestos escriturais: com corpo esfacelado e fragmentário, o animal tem uma face que “dá-se” numa relação temporal específica, face “nem viva, nem imortal”. Igualmente, “dá-se” um encontro entre o animal e o tempo que, aqui, a partir e nesse encontro, tem sua “substância arenosa” se esvaindo, apaziguada. A face do animal escrita, seu rosto de *vivo*, se constitui por uma temporalidade de outra qualidade,²³² fora da costumeira dicotomia “instante”, evocado pelo “viva” e pelo “arenosa” – visto que, no tempo, a vida é um instante passageiro e finito, e as areias do tempo são imagem do quão

²³² Maria de Lourdes Soares afirma, por exemplo, que nos diários Llansol apresenta uma temporalidade próxima à concentração lírica ou à suspensão mística. SOARES. O diário de Llansol, p.50.

passageiros e contabilizáveis são os instantes –, e “contínuo”, trazido à tona pelo “imortal” e pela “substância” – já que, pensando-se em uma temporalidade fechada, imortal se refere a um aspecto contínuo, vinculado, talvez, à ideia de eternidade, assim como “substância” nos reporta à materialidade em sua forma e constituição por meio de características específicas.²³³ Nesse sentido, o fragmento nos apresenta uma relação qualitativa entre escrita e tempo, de forma que, podemos afirmar, na *textualidade Llansol* a relação entre escrita e tempo “dá-se” no *há*, ponto infinito do aqui do texto.²³⁴

O *olhar atópico* nos aproxima, então, o fragmento de *Causa Amante* e a constituição, em inúmeras obras de Maria Gabriela Llansol – como *Inquérito às quatro confidências* –, do caráter diarístico, nos fazendo pensar na datação. Nesse ponto, o *olhar atópico* nos faz ver as afirmações: “consigo escrever apenas em Diário” (FP, p.62) e se pode “colocar este *Diário*, que diz respeito à ordem figural do quotidiano, ao lado de *O livro das Comunidades*, *Da Sebe ao Ser*, e de *Causa Amante*” (FP, p.64) – trecho que evidencia a aproximação entre o diário e outros títulos publicados, estes sem formatação diarística; nessa visão, destaca-se a indiferenciação, em Maria Gabriela Llansol, entre a escrita dos diários e o restante de sua obra.

O texto nos oferece uma palavra para sustentar a reflexão sobre o tempo, a partir do fragmento lido: “era uma vez”, uma palavra inicial marcada por uma relação temporal com o pretérito. O fragmento nos diz que o tempo não tem face, nem continuidade, nem instantes que lhe sejam substanciais; tem uma imagem: a escrita, animal, estabelece um encontro que apazigua a “velocidade aterradora” do tempo, demarcando-se como um modo de se relacionar com ele, não como fuga, mas como enfrentamento, confronto e metamorfose.

O *olhar atópico*, aqui, nos faz aproximar outros sinais de palavras iniciais pretéritas: “era uma vez um animal chamado escrita”; “era uma vez um pescador e sua mulher [...]”; “estava uma vez um pobre lenhador [...]”; “certa vez, havia um rei e uma

²³³ SUBSTÂNCIA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=subst%E2ncia>>. Acesso em 12 jul. 2013.

²³⁴ Nesse sentido, a *textualidade Llansol* parece nos aproximar da crítica de Giorgio Agamben a respeito do tempo compreendido como “Instante” e como “Contínuo”. Propondo uma reflexão sobre o tempo, Giorgio Agamben realiza uma crítica das concepções de tempo em suas relações com o conceito de História, perpassando, por exemplo, pelas temporalidades cíclicas da antiguidade grega, pela linearidade teleológica do tempo no cristianismo, para afirmar que a compreensão tradicional de tempo se assenta sobre o binômio “instante” e “contínuo”, pois é tomado pela concepção numérica a respeito do mesmo. Agamben (2012), assim, afirma a

rainha [...]”.²³⁵

Trechos variados, de realização e orientação diversas. Trechos que nos recordam que determinados tipos de texto, lidos em momentos bastante posteriores à sua origem que, por vezes, está perdida num evento remoto, instituem uma temporalidade destacada da fixidez tríplice de passado-presente-futuro. São textos que, de certo modo, se constituem em relatos originantes – “não surgem de nenhum lugar determinado, instabilizam” –²³⁶, origens tais que, definitivamente, estão radicadas no cotidiano daqueles aos quais elas dizem respeito: camponeses medievais, leitores de todas as cronologias. São formas textuais que não cessam de evocar um tempo para um outro tempo, tempo ausente que nos fala de uma intimidade cheia de presente, conforme parece nos dizer Maurice Blanchot:

[...] a “ausência de tempo” para a qual nos conduz a experiência literária não é, de modo algum a região do intemporal, e, se pela obra de arte somos chamados ao abalo de uma iniciativa verdadeira (a uma nova e instável aparição do fato de ser), esse começo nos fala na intimidade da história, de uma maneira que talvez dê chance a possibilidades históricas iniciais.²³⁷

Novas e iniciais possibilidades históricas, novos começos. Lemos, pois, o “era uma vez um animal” (CA, p.160) e somos reportados a um anúncio do começo dado no ato de *legência*: “era uma vez”, “certa vez”, “nesse lugar havia”, são “expressões que sugerem o irrepetível ou o insubstituível e ao mesmo tempo funcionam como fórmulas que apontam para uma distância absoluta, um tempo, um lugar, míticos, consagrando-os por uma memória que é construção, arquetípica”;²³⁸ e se o animal é “chamado escrita”, passamos a ver que o começo é qualitativamente ligado às figuras que, neste texto, “foram convocados para um acto de recomeço” (LL1, p.130), para encontros de confrontação que possam dar início a novos ciclos de escrita-pensamento – de *há*. Em suma, o animal diz respeito àquilo que, antes do encontro com qualquer *escrevente*, existe como prevalente: a própria escrita, seja como forma de cultura, seja como experiência dada no encontro com qualquer sujeito que, sob o seu signo, deseja se colocar; em suma, de acordo com Llansol, a escrita subsiste

necessidade de “trazer à luz o conceito de tempo implícito na concepção marxista da história” (p.109) AGAMBEN. *Infância e História*, p.109-126.

²³⁵ Respectivamente: GRIMM. O pescador e sua mulher, p.36; O pequeno polegar, p.61; A bela adormecida, p.56.

²³⁶ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.66.

²³⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.290.

²³⁸ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p.204-205.

àquele que escreve, selvagem e próxima de todas as formas do *vivo*.

A qualidade do tempo, na *textualidade Llansol*, nos reporta a uma promessa de ausência, um já dado que não se conclui – como o escrito que, se não for lido, será meio passo no caminho –, um ponto infinito que aponta para o “que vem” – como o *há-de-nós*, como o “homem será” (E, p.43), como o “humano figura” –²³⁹ e para a incerteza, como nos afirma o texto:

Creio que meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico; atraem-me tanto a mim quanto a outros que os tocam, para saber

e não mais (BDT, p.15, destaques no original).

Da mesma forma, pode-se afirmar que o “era uma vez” aponta para uma qualidade arcaica do animal escrita, o que indica que a *legência* “dá-se”, sempre, como um apresentar-se a uma cena primitiva do texto que é, de si, o próprio texto:

A vida eterna não existe.
Sentou-se arranjando as saias, para assistir à produção do texto.
Este texto é um texto que assiste à produção do texto.
Este texto é a cena primitiva do texto.
A mulher não existe, mas é escrita por _____ (LH1, p.23)

Arkhé continuamente visitada pela *legência*: o texto não deixa de demarcar suas erosões, suas faltas, seus traços físicos no papel; e sua esperança de que a origem seja sempre distante e próxima àquele que, ao lado do texto, faz-se seu contemporâneo. Se “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente”,²⁴⁰ há um ponto concreto de vibração do arcaico, que, na *textualidade*, não é o presente escandido da tríplice noção cronológica (passado, presente, futuro).

O *olhar atópico*, atento às aproximações com outros sinais que fazem vibrar o pensamento, mostra-nos a noção de presente elaborada por Heidegger: sabendo-se que “o tempo não é. Dá-Se o tempo. O dar que dá tempo determina-se a partir da proximidade que

²³⁹ LLANSOL. In: BARRENTO (org). *O que é uma figura?*, p.137.

²⁴⁰ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p.69.

recusa e retém”,²⁴¹ não se torna difícil compreender que sua imagem, conforme o texto de Llansol, seja tocável pela escrita, bem como sua velocidade possa ser, por esse toque, vertiginosamente alterada. A escrita, em Llansol, apresenta o fato de que o *legente* é alcançado pela presença da ausência daquilo que lhe é endereçado, e que o afeta, o aborda, venha da direção passada (à imagem da memória), venha da futura (à semelhança da esperança). Nas palavras do autor, que reproduzimos em extensão com vistas a acompanhar seu caminho reflexivo, lemos:

Na verdade, o apresentar de tudo que se apresenta sempre aborda o homem, sem que ele atente propriamente nisto ao apresentar como tal. Mas com a mesma frequência, isto é, constantemente, também nos aborda o ausentar. De início aborda-nos de maneira tal que muita coisa não mais se apresenta de forma que conhecemos do apresentar, no sentido do presente. E, contudo, também este não-mais-presente se apresenta imediatamente no seu ausentar, a saber, ao modo do “que foi” e nos aborda. Este não desaparece no anterior agora, como o puramente passado. O que foi se apresenta, entretanto, à sua maneira própria. No que foi é alcançado apresentar. Mas o ausentar também se endereça a nós, no sentido do ainda-não-presente, ao modo do apresentar, no sentido do vir-ao-nosso-encontro. É assim que se ouve dizer: o futuro já começou; o que não é o caso, porque o futuro jamais começa primeiro, na medida em que o ausentar do ainda-não-presente já sempre, de algum modo, nos aborda, quer dizer, se apresenta tão imediatamente como o que foi. No futuro, no vir-ao-nosso-encontro, é alcançado apresentar. [...] encontramos no ausentar, seja aquilo que foi, seja o futuro, uma maneira de apresentar e de abordar (dirigir a) que, de modo algum coincide com o apresentar no sentido do presente imediato. De acordo com isso, trata-se de observar: nem todo apresentar é necessariamente presente.²⁴²

O presente deixa de ser compreendido como um instante destacado do passado e do futuro, como um instante entre outros dois instantes de continuidade, um já dado, e um prometido. Atento ao “dá-se tempo”, lemos, com *olhar atópico*, *há* tempo – não certamente “Tempo do Há”, pois esta compreensão aponta o *há* como um conceito aplicável à noção de tempo em Llansol; no texto o tempo *há*, em escrita-pensamento, em forma de se afirmar que, nem fora nem dentro do texto, o tempo *há* como vibração no espaço concreto da página, sem qualquer metafísica. O tempo *há*, “dá-se” o tempo no texto em que a escrita, encontrando a palavra, “o acumula ou repete”.²⁴³ Em qualquer situação, o tempo *há*, convocado, como as figuras – e não apenas as do humano –, para atos de recomeço, para a

²⁴¹ HEIDEGGER. *Conferências e escritos filosóficos*, p.213.

²⁴² HEIDEGGER. *Conferências e escritos filosóficos*, p.212.

²⁴³ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.217.

metamorfose do *vivo* atravessado pela face selvagem da escrita: “era uma vez um animal chamado escrita” (CA, p.160) que *há* aqui.

Sim, o tempo-*há*-aqui. É concreto seu lugar de realização na escrita; “dá-se” como apresentar que alcança o *legente*. Desse modo, se a reflexão heideggeriana nos permite pensar que o tempo, em Llansol, tem uma qualidade de fragmento que não se propõe representá-lo, colocamo-nos próximos da ideia de “tempo-agora”, que Agamben toma emprestada de W. Benjamin, que “reúne em uma grandiosa abreviação toda a história da humanidade”;²⁴⁴ tal como uma das experiências fundantes da *textualidade Llansol*, a que se deu no Béguinage de Bruges, e em que o ponto infinito de entrecruzamento de realidades parece ter sido vislumbrado e oferecido à *legência*, sob a técnica de *sobreimpressão*:

Estava eu de visita ao *béguinage* de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinas, ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias; havia rebeldes ocultos mas já no rasto da liberdade de consciência; havia místicos com um pensamento; havia o mundo anónimo que, sem parança, não deixava de fluir. Estas paragens atraíam o tenro; o novo; o audacioso; o potente. Geograficamente era a encruzilhada do espiritual num sítio ainda vazio, em que eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua

“O que se passou aqui?. O que é que aqui, no que se passou continua a passar?” (LL1, p.126-127, destaques no original).

O tempo não intervinha nesse lugar, mas, nele, fluíam as figuras vindas de espaços e tempos diversos, em *sobreimpressão*. *Há*, nesse ponto, a convivência do mundo já vivido, do que vive e do ainda por viver, e o encontro entre esses mundos dá-se no vazio do aberto, no texto que “dá-se” ao *legente* como convocação a continuar, na alegria, seu caminho com outros *legentes*. Assim, o tempo *há*, vertiginoso e atravessado pela escrita, sem substância, sem face, e, aqui, sem velocidade. O *olhar atópico* nos dá a ler as afirmações de que, na escrita de Llansol, não há passado histórico ou mítico narrado, assim como não se separa a narração e aquilo que se narra, pois “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,

²⁴⁴ BENJAMIN, citado por AGAMBEN. *Infância e História*, p.123.

memórias e silêncios”.²⁴⁵ Disso, o *olhar* nos leva a:

se eu me concentrar num fragmento do tempo
 não é hoje, nem amanhã,
 mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,
 agora,
 esse fragmento revelará todo o tempo (LC, p.67).

A partir desse encontro, podemos reler a afirmação de Silvina Rodrigues Lopes, fazendo rolar palavras, atravessando significantes, e encontrando que, na *textualidade Llansol*, “tudo se passa no” aqui, no espaço do texto, “aquele em que se está a escrever-ler, pois nada importa pelo seu ‘foi’ ou será” ou pelo “é”, mas pelo *há* “que se cumpre, para sempre, pelo indizível confronto entre palavras, memórias e silêncios”; com isso, lemos o tempo-*há*-aqui como fragmento e no fragmento, de forma que não se deve concentrar nas temporalidades de “hoje” e “amanhã” para o encontro com “todo o tempo”. O tempo-*há*-aqui “dá-se” como experiência com o tempo anterior, com a origem presente no aqui fragmentado do texto, *arkhé* e promessa. Assim, o “era uma vez” tem caráter de uma existência “para sempre de uma forma breve” (ATJ, p.13), como uma fala originante que, nos parece, nos textos diarísticos de Llansol, está ligada à experiência de datação.

De fato, o gesto de datar está intrinsecamente ligado à experiência de escrita – pois ela, como tracejar, também se dá na data. Trata-se, pois, de uma maneira de tornar presente, neste aqui de recomeço e de apresentação, a escrita, a *legência* e os *afectos* que, nesses gestos, se entrecruzam pela técnica da *sobreimpressão*. Seguindo algumas palavras, vemos que ela não diz respeito, tão somente, à técnica textual/ discursiva de se relacionar obras. A *sobreimpressão* é uma forma de habitar o mundo (LL1, p.124) e uma técnica visual de escrita em que paisagens deslizam umas sobre outras (LL1, p.129); e se realiza, no texto, como uma interpenetração, em cada *cena fulgor*, de vários reais, vários níveis de realidade. Lemos:

Tudo se revelou no instante em que eu andava à procura do lugar, da geografia dessa linhagem, e deparei com o denominado estético, o entresser entre o sensível e o racional, a imaginação criadora da mística árabe, que é, talvez, de todas as manifestações de **sobreimpressão**, a mais portentosa. Só a partir de tais confins, olhei para trás, para os reler e para os escrever _____ a eles, figuras definitivamente incluídas no drama europeu (LL1, p.131, destaques no original).

²⁴⁵ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p.205.

A *sobreimpressão* é uma técnica que o próprio texto de Llansol realiza: técnica visual que põe a vibrar paisagens sobreimpressas, chamando o *legente*, a “viver, na reunião de diversos tempos, a promessa de um outro mundo”.²⁴⁶ Isso nos faz lembrar, então, que, se o tempo-*há*-aqui, o texto é uma paisagem, e o aqui é “**aqui** poderosamente sobreimpresso” (LL1, p.134, destaque no original). Então, vemos o “aqui” do Diário como uma constelação de imagens:

_____ a primeira imagem do Diário não é, para mim, o repouso na vida cotidiana, mas uma constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras [...] Eu diria: aqui está a raiz de qualquer livro (LH1, p.19).

A primeira imagem do diário é “uma constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras”; se atentarmos, com *olhar atópico*, para a primeira imagem que pousa no caderno, e no livro, a que chamamos diário, poderemos vê-la na data. E se nela as constelações de imagens caminham umas sobre as outras, avançamos afirmando que, na *textualidade*, os fragmentos de tempo assumidos pela datação, assim como a própria escrita da data, o são pela técnica de *sobreimpressão* dos tempos, de modo que, no diário de Llansol, o número é, de fato, um nome, como afirma Walter Benjamin a respeito dos números históricos,²⁴⁷ um significante sem ser, necessariamente, referente de um passado deslocado do aqui da *legência*. As datas do diário de Llansol são, pois, equivalentes, como *ambo*, ao “era uma vez” de “era uma vez um animal chamado escrita” (CA, p.160), mesmo se a data estiver marcada pelo exercício de des-datar; cada data é, então, “clareira” em que “dá-se” o *há*, *cena fulgor*:

o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens –, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se (LL1, p.128).

Como *cenar fulgor*, as datas, sendo assumidas, cada uma delas, como tempo-*há*-aqui em constelação de imagens, como “hoje em branco”, são próprias e propícias para a escrita:

²⁴⁶ CASTELLO BRANCO. Paisagens em sobreimpressão: Maria Gabriela Llansol e a Geografia dos Rebeldes, p.622.

_____, *falta-me uma flor branca para compor, com rigor, um ramo lilás*. Essas, são as cores de hoje. E, para saber com rigor onde me encontro, hoje, fui ao jornal ver-lhe a data. *Comparei-a, intuitivamente e em silêncio*, com a mesma data dos anos anteriores. Com a perturbação de escrever, senti que a vida cresce para uma forma *ou ramo, que espero ainda ver* (CaL, p.1, destaques no original).

A marcação do tempo, em Maria Gabriela Llansol, corresponde, de fato, à sua proposta de escrita – diminuir a velocidade aterradora do tempo, esvaindo-o de sua fixidez em passado-presente-futuro, dando-lhe uma qualidade no aqui do espaço do texto – e tal experiência de fragmentação e *sobreimpressão* dos dias, das datas, do cotidiano, é uma maneira de apresentar, no aqui e no agora da escrita, uma falta de palavra a ser dita, uma palavra que, sempre, é projeto, promessa-arcaica e arcaica-promessa, palavra prometida à visão. A data, assim, é um lugar em que “dá-se” um ponto escrito de entrecruzamento de tempos, espaços, lugar como abertura em que pulsa em expansão o *há*, escrita-pensamento.



O tempo-*há*-aqui. O tempo “dá-se” na escrita llansoliana. E, se os livros *Aparição* e *Para sempre*, o diálogo com “Cristina e [...] Sandra” (IQC, p.18), se concluem com a marcação de datas, pensamos, agora (depois de termos dialogado com Cristina, sinal de *Aparição*), com o *olhar atópico*, em Sandra, de *Para sempre*; o fazemos, tendo em vista a carta que o narrador, Paulo, deseja enviar a sua esposa. Carta desejanse de endereçamento, e que, em *Inquérito às quatro confidências*, também se faz presente em *sobreimpressão*. De fato, na primeira página, “dá-se” a marcação textual da carta, marcação que, por sua vez, recorda que, em toda carta, o cabeçalho diz de um passado – ainda que recente – em que se deu a escrita. Local e data estão presentes como forma de dar concretude ao momento que alguém, desejoso de dirigir-se a outrem, escreveu. Em *Inquérito*, por sua vez, lemos, na primeira página:

²⁴⁷ Cf. BENJAMIN. *O anjo da história*, p.27.

Finais de Janeiro de 1994

eu vou.

Este *eu vou* é como o cabeçalho de uma carta.

Eu vou,
o meu mundo “moderno” é perturbante. Só no fim do texto eu o deveria dizer, mas o fim do texto é imprevisível – estaca subitamente. Fica dito

[...] Parece-me que Herbais está agora em toda a parte da casa, e que um poço profundo habita Sintra. Trago meias curtas muitas vezes, este inverno. Mal cobrem os tornozelos. É sendo criança nos pés que entro no meu mundo “moderno” (IQC, p.5, destaques no original).

“Eu vou”: o cabeçalho de uma carta. Cabeçalho que desloca tanto a ideia de “fim” de algo já ocorrido – finais de janeiro de 1994 – quanto de “fim” futuro, pois o fim do texto é imprevisível. Desloca-se o passado e abre-se o tempo-aqui: “eu vou” a “Herbais” que é um “poço profundo” – poço de onde o *há* chama – em Sintra, lugar onde se assiste a um começo: a criança que vai nascer no “eu vou” do texto. O cabeçalho de carta em que a data é tempo-*há*-aqui de escrita-pensamento. E o “mundo ‘moderno’” é menos uma constatação “perturbante” que a possibilidade a que se entra com os pés infantis e descobertos, pés que vão trilhar até “daqui a milhões de anos” (IQC, p.171), a sua parte do *pacto de bondade*: escrever “sem medo, sem medo, sem medo” (IQC, p.171), tornar-se figura.

É nesse impulso que procuramos, em *Para sempre*, a carta endereçada por Paulo a Sandra, aquela que está perdida mas que se deseja, imensamente, recuperar pelas palavras: “e subitamente – querida. Subitamente – querida Sandra. Tenho tanta necessidade de estar contigo [...] Estou só, neste casarão deserto, deixa-me falar já de ti”,²⁴⁸ e recuperar, também, a sua existência antes de que entre eles tenha se dado o encontro, por uma palavra que devolva, a ele, a vida dela como uma essência recuperável – a memória: “Deixa-me fazer-te existir antes de existires. De que me serve tudo quanto me aconteceu, se me não aconteceres tu? [...] O que me existes neste instante, não é decerto o que fosse. O que me existes é o que em mim te faz existir”.²⁴⁹

Contudo, a carta não está lá. Talvez porque ela ocupe “um lugar num processo que

²⁴⁸ FERREIRA. *Para sempre*, p.59.

²⁴⁹ FERREIRA. *Para sempre*, p.59-60.

[...] se entende ser o da perda da destinação”.²⁵⁰ Nenhum cabeçalho, nenhuma data, nenhum texto epistolar. A carta está perdida, apesar de ter sido enviada. O narrador nos assegura: “eu escrevia-lhe de lá, ela nunca me respondeu, não tive nunca de Sandra uma carta sequer”.²⁵¹ Talvez em função dessa falta se situe o esforço desesperado de Paulo de procurar pela palavra que tudo diga, uma palavra inicial e final coincidente, uma palavra “para sempre”; talvez não o “viveram felizes para sempre”, mas uma palavra que garanta um “viveram para sempre”, de modo que a palavra permita-lhe ter, se não ao mundo que o cerca, ao menos o tempo que o confronta nessa incessante “tarde de calor” em que, atravessado pelo movimento instável da memória, se desenvolve o romance; como lemos na segunda orelha da edição brasileira:

Para sempre é a busca ininterrupta da expressão; a certeza de que a palavra, instrumento por excelência da comunicação entre os homens, desvenda-se mais totalmente no silêncio. [...] O que dizer quando a hora da morte chega? Como acreditar no fracasso se uma única palavra ressoa no universo inteiro? Essa estranha (mas real) melodia redime o homem frente à morte, revela-lhe que os objetos só estão aí porque recorda-se deles, dota-os de significados através da sua própria existência.²⁵²

Sim, talvez a palavra almejada pelo narrador, nos seus sessenta anos, é aquela que atualize, à véspera da morte, e talvez num certo além-morte, a vida daqueles que partilharam sua existência: sua mãe, Deolinda, a empregada, tia Luísa, tia Joana, sua filha Xana. Também sua vida como bibliotecário, sua juventude, e, com a frieza de Sandra, o frio definitivo de sua morte: uma palavra que os invente e seja, deles, toda a verdade.²⁵³ Mas para ele, esse momento é menos a certeza da recuperação do passado, que um “ponto incerto da minha memória doente”,²⁵⁴ e talvez por isso grande parte do enredo seja não a busca pela palavra essencial para enfrentar a morte, mas a reflexão, o pensamento sobre a palavra. Nisso se situa, de fato, o *há*, escrita-pensamento, deste sinal de Vergílio Ferreira: descobrir a literatura como um modo de pensar que lhe seja próprio, num esforço que ultrapassa a metalinguagem, constituindo a literatura de Vergílio Ferreira como se modo próprio de pensamento.

Lemos em *Para sempre*, num dos inúmeros diálogos de Paulo consigo, recordando

²⁵⁰ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p.140.

²⁵¹ FERREIRA. *Para sempre*, p.205.

²⁵² Segunda orelha em: FERREIRA. *Para sempre*.

²⁵³ FERREIRA. *Para sempre*, p.68.

²⁵⁴ FERREIRA. *Para sempre*, p.205.

da palavra perdida que a mãe lhe dirigiu antes de morrer:

mas eu nunca soube a palavra essencial – qual a palavra que é tua para enfrentares a morte? Sempre disse manta em vez de manga, sempre erreí os sons na minha boca.

– Tu sabes o que ela disse?

sempre disse o que não era de dizer. Estás só, agora, biliões de palavras se transformaram na vida – uma só que soubesses, a única, a absoluta, a que te dissesse inteiro nos despojos de ti. A que a atravessasse todas as camadas de sermos e as dissesse a todas no fim. A que reunisse a vida toda não houvesse nenhum possível da vida por dizer. A que dissesse o espírito de nosso tempo e no-lo tornasse tão inteligível que nem afinal o entendêssemos, o víssemos, como se não vê a luz mas só o que ela ilumina. A que redimisse tudo o que enche um viver e nada deixasse de fora como inútil ou desperdício. A que tivesse em si um significado tão amplo que tudo nela significasse e não fosse coisa vã. A que reunisse em si um homem inteiro sem deixar mesmo de fora o animal que também tem de ir vivendo. A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta.²⁵⁵

Lemos, no trecho, menos a palavra absoluta do que o desejo do narrador em encontrá-la; lemos o desejo: “vou fazer-te existir na realidade da minha palavra”,²⁵⁶ mas se tal palavra é a “palavra que não sei, a palavra certa das coisas, a verdade perfeita de ser”,²⁵⁷ talvez seja impossível recuperá-la, a não ser somente na doença da memória, como um ponto incerto. O ponto incerto em que vibram todas as palavras; ponto que é recuperado, na “imaginação doente” do narrador, numa palavra que ganha várias qualificativos: palavra breve, palavra total, palavra absoluta, uma palavra dita para Sandra na alegria de uma manhã, no início de sua vida conjugal: “Amo-te [...] Palavra absoluta no entendimento profundo do meu olhar no teu, palavra infinita como o verbo divino”,²⁵⁸ a única palavra que “foi tão completa e absorvente, que tudo o mais foi excesso na criação [...] Ao princípio era a palavra. Eu a soube. E nada mais houve depois dela”.²⁵⁹ Palavra única e absoluta perdida que, como todas as outras, se desfez ou se alterou e resfriou, e que pode ser alcançada nestas ridículas ficção e entrega: “ficção que eu invento e a minha entrega absoluta ao que inventei”.²⁶⁰

Palavra perdida, carta sem palavras. E “amo-te”, o amor como encontro que precisa da carta: “o amor. Mas há que escrever primeiro uma carta para ele ser plausível. Escrevo.

²⁵⁵ FERREIRA. *Para sempre*, p.152.

²⁵⁶ FERREIRA. *Para sempre*, p.60.

²⁵⁷ FERREIRA. *Para sempre*, p.163.

²⁵⁸ FERREIRA. *Para sempre*, p.213.

²⁵⁹ FERREIRA. *Para sempre*, p.214.

²⁶⁰ FERREIRA. *Para sempre*, p.211.

[...] foram três folhas de rascunho, que o amor é tão difícil”.²⁶¹ Para Sandra: “escrevi-te uma carta enorme em que me sangrei todo. Disse ‘vou dizer-te tudo’. O que eu disse”.²⁶² Mas o *olhar atópico* não encontrou a carta. Nem a de Sandra – que nunca a enviou –, nem a de Paulo, em que teria dito “tudo”. Não há carta, e talvez a palavra “amo-te”, inventada em ficção, seja o que resta de uma palavra essencial e absoluta, palavra perdida no desejo de ser endereçada. “Eu te amo”, frase-palavra que, como afirma Roland Barthes, “não quer dizer nada; apenas retoma de um modo enigmático, de tanto que ela parece vazia, a antiga mensagem (que talvez não tenha passado por essas palavras)”,²⁶³ frase-palavra menos dirigida ao outro que a si mesmo.²⁶⁴ Frase-palavra, carta que perde a destinação.

Frase-palavra-carta perdida que a *textualidade Llansol* encontra, entre seus papéis – *sobreimpressão* – sob o signo do *amor ímpar*:

entre e, entre os meus papéis, encontrei a carta. Não a conheço. Depois lembro-me da letra da Christine, e da época dos *Contos do mal errante*. Reconheço-a, pois. Guardo-a fora do sobrescrito, e coloco-a num lugar destacado da casa. [...] A morada continua a emitir a sua ária, as palavras são cada vez mais breves, destinadas a uma carta que não chega a encontrar o seu destinatário. Dispersa,

persiste em conversar comigo nas suas partes fragmentadas, tentando recapitular as nossas vidas numa única vida, a minha, a da carta, a daquela morada.

Nunca será nada,
mas um corpo em trânsito para o seu estado de imagem (IQC, p.77).

Aqui, pois, lemos a vida figural da carta: “corpo em trânsito para o seu estado de imagem”, movimento em dispersão e expansão a partir da memória que aproxima a letra de Christine, a quem Llansol escreveu uma carta, dizendo do *há*: “escrevo-te, e volto sempre a esta palavra, *Há*, que em português significa existe. É um nome/ figura/ realidade

²⁶¹ FERREIRA. *Para sempre*, p.66.

²⁶² FERREIRA. *Para sempre*, p.138.

²⁶³ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.97.

²⁶⁴ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.101.

nascente, e suspeito que me vai acompanhar durante o texto deste dia”,²⁶⁵ cartas escrita no tempo dos *Contos do mal errante*, livro em que pulsa, vertiginosamente, o *amor ímpar*, o amor que se abre para fora de si mesmo, fora da relação dual da maioria das “cartas de amor” em que se sangra o todo-eu para o outro – e, talvez, fora de uma visão restrita e melancólica de “amo-te”, a palavra breve de *Para sempre* que, talvez, seja o único acesso que tenhamos à carta endereçada a Sandra. A carta, junto do *há*, se faz figura, na *textualidade*, uma alternativa que confronta a biografia (IQC, p.78) e procura ser o “lugar na geografia do há dos mundos”, fazendo-se “carta das cores” (IQC, p.78) – da outra cor do *há*: a pergunta, que está na tradução do trecho dos Upanishads, se o homem, após a morte, “continua a ser” ou “deixou de existir” (IQC, p.79). De certa forma, uma carta que refaz o caminho do *há*, procurando por aquilo que se faz *permanência breve*, carta que se inscreve no desejo de permanência e metamorfose da escrita: corpo que se faz imagem, *cena fulgor*, morada do *há*.

Essa carta, sendo via da vida, não alcança seu destinatário; como as de Vergílio Ferreira que, agora figura, escreve cartas (IQC, p.76) e ainda não as mostra. Cartas que retomam seu diálogo com Sandra, no *encontro inesperado do diverso* do texto de Llansol. Mas que, antes de serem lidas, esperam ser acolhidas pelo *fulgor* do *há*, o gesto de acolhida daquele que, perto de sua morte, fez um pedido: “quando eu me for, feche o meu texto” (STL), que pode ser lido como “aceite entre os teus os meus sinais, aceite a carta que escrevo, é meu sinal e resto que ainda escrevo”; ou, como o *olhar atópico* reconhece em *Inquérito*: “a rapariga que saiu do texto tem, sobre os joelhos, os cobertores dobrados. Cada um é uma carta, talvez o desmancho do poeta que nasce” (IQC, p.111), a nos dizer da proximidade do corpo de seu outro estado: no “há que escolhemos” (IQC, p.141) como abertura dos mundos no espaço do texto que acolhe os sinais do outro, em *sobreimpressão*, para acolher, na generosidade e no calor do *afecto* do *pacto de bondade*, seu novo corpo de nascimento, aquele que verá, que lhe é prometido por algumas palavras – não a essencial, mas as breves e “sem ressentimento”:

A carta que me escreveu,
Vergílio, com a sua letra asiforme,
não veio pelo correio,
estava sobre uma pequena mesa redonda sem camilha, e trazia escritas
algumas palavras:

“Vou, finalmente, ver como é” (IQC, p.134).

²⁶⁵ LLANSOL. Imagens e fragmentos do espólio de M. G. Llansol, p.334.

Ver porque perdeu a memória melancólica; ver porque a *cena fulgor* do seu novo corpo “dá-se” à visão da escrita; ver porque o *amor ímpar* é a cena aberta do *encontro inesperado do diverso*; ver como é ser figura.

Assim, a carta para Sandra se faz, aqui, pela *legência*, uma figura *carta* em que se acolhem os sinais de Vergílio Ferreira para que a ele seja dada uma existência textual, um corpo inteiramente feito de linguagem (STL, p.7) – do mesmo modo que acolher e folhear o álbum de tia Dulce é modo de hospedar as imagens de seus romances em *Inquérito*. Não se trata de uma vida eterna concedida conforme uma ideia metafísica de céus, ou de alma; antes, a vida que “dá-se” na *textualidade Llansol* é a da pulsação do *há* – escrita-pensamento – na abertura para os sinais, restos biografemáticos, de todos aqueles que dela se aproximam, e a ela os endereçam, e na expansão promovida pelos encontros que se dão entre esses sinais, os corpos que eles sustentam, seus fragmentos dispersos no texto.

E, lendo:

Recebi, há dias, textos enviados de Belo Horizonte por Lúcia Castello Branco. Dizia-me que trabalhava com os alunos sobre a escrita que, provisoriamente, dá pelo meu nome. Aqui deixo os nomes de quem os escreveu, os enviados: Cristiano Florentino, Paulo de Andrade, Sérgio Antônio Silva. Digo-vos apenas que são fortes, os deles abertos ao meu texto. Como não abrir o meu texto ao deles? (STL, p.17).

Vemos, com *olhar atópico*, que receber os sinais do outro é acolher-lhe a força e abrir-lhe o corpo – “digo-vos apenas que são fortes, os deles abertos ao meu texto. Como não abrir o meu texto ao deles?” – endereçado ao fulgor da escrita, pois é ela, a escrita – “que, provisoriamente, dá pelo meu nome” – que, pela troca da carta, “dá-se” como terceira pessoa das relações, como abertura do *amor ímpar* aos “nomes de quem os escreveu, os enviados”, e convite generoso ao seu *há* fulgurante. E, em *Inquérito às quatro confidências*, “dá-se” a acolhida da carta de um outro jovem – jovem como “Cristiano Florentino, Paulo de Andrade, Sérgio Antônio Silva”, jovem como o *Mais jovem*, figura de Vergílio Ferreira, e como o “Jovem” do poema de Parmênides – da América do Sul, José. A *carta*, figura dos que “*começais a vir, dando-me companhia* que eu por nada trocaria” (Cal, p.4, destaques no original):

[...] essas figuras, ainda fora dos meus livros,
não sabem se vão rugir _____ ou desaparecer.

Surgem hoje pelo correio,
vindas de lugares que não imagino, de países onde nem sequer tenho
livros traduzidos para suas línguas. Onde nunca fui – e provavelmente
nunca irei. José, que tem o nome do meu pai,
escreveu-me da América do Sul; é jovem, suponho, estudioso, e
considera a minha arte um dom quando, na realidade, é um ponto de vista
sustentado por uma artesã, com o seu fulgor e o seu desespero. Mas
compreendo o que ele me quis dizer. E eu mais facilmente lho diria,
se ele soubesse que, quando li a sua carta,
tinha diante de mim um quadro de pintura (talvez flamenga), com um
grupo aberto de quatro mulheres e um anjo (IQC, p.156).

E, adiante:

Vou manter correspondência com esse rapaz – José; vou escrever-lhe
cartas. Vou recebê-las; vou responder-lhes; vou criar um companheiro de
amizade escrevendo-lhe diretamente; estará longe de nós, mas
reflectiremos sobre as suas perguntas como se saíssem de um livro. Na
realidade, todos os acontecimentos importantes saem de livros. Quero
dizer, de uma grafia onde se guarda,
se acumula
e se delapida (IQC, p.158).

A carta recebida do jovem, vinda do outro lado do mundo, fala do dom do “ponto de vista sustentado por uma artesã”; poderíamos acrescentar que a carta fala dos “carismas do viator faber”, aqueles que se apresentam na cena da “leitura [que] é o acto sexual por excelência”. “Dá-se”, pois, um ato sexual entre aquele que envia seus sinais e aquela que os recebe: *há*, nesse gesto de acolhida, o *sexo de ler* como momento de passagem entre a voz do outro, aquilo que ele endereça e doa, e o livro que está nascendo, o *Inquérito* das quatro confidências e da confidência da rapariga que saiu do texto, ou das “quatro mulheres e um anjo”. Sim, os grandes acontecimentos saem de livros, chegam ao *vivo* da *troca verdadeira* nas signografias do *há*, nos sinais escritos do *há* que se trocam nas cartas e na amizade, pois “o que importa é que se tenha escolhido a forma-carta enquanto forma de resposta a uma amizade, pois isso assinala que se é ainda parte de uma comunidade”,²⁶⁶ e, aqui, parte, resto e sinal acolhidos na comunidade figural.

Também, porta um pedido: leia-me. Um pedido a que, generosamente, o texto responde: “vou manter correspondência com esse rapaz – José; vou escrever-lhe cartas. Vou recebê-las; vou responder-lhes; vou criar um companheiro de amizade escrevendo-lhe

²⁶⁶ LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p.150.

diretamente”. Recebendo tais sinais, o texto endereça-lhes uma saída para a solidão, solidão da voz em que vivem os narradores-protagonistas de *Aparição* – Alberto, o professor – e *Para sempre* – Paulo, o bibliotecário. E a saída é, então, a amizade, a troca reflexiva e ardente entre as grafias e seus movimentos de metamorfose: armazém de sinais em que se guarda, acumula e delapida. O *fulgor* do texto dá à “carta de amor para Sandra” a possibilidade de ser lida, respondida, partilhada, não como palavra perdida, mas como letra endereçada a uma destinação: a *permanência breve* aqui, no outro lugar, texto.

Promover encontros, dá-los a ver. “Dá-se” *legência*. Encontro de Maria Gabriela Llansol, Augusto Joaquim, Vergílio Ferreira, o *vivo*, as cenas, as cartas trocadas: em *ambo*, a continuidade do “nosso ver-bo escre-ver” que “queremos ver” (IQC, p.53). Assim, abrimos esse texto aos encontros entre os diferentes sinais, para que sejam lidos e o seu *há*, atravessando as figuras, seja endereçado à destinação e à *legência*:

o texto _____ ao fechar o dele,
quis dar-lhe um corpo de fulgor e de penetração que não se confundisse
com o físico, belo ou degradado. Um corpo integralmente feito de
linguagem (STL, p.7).

No *fulgor*, escre-ver os ver-bos da figura dessa travessia: de Ver-gílio ao *há*.

III. *HÁ* SÓ UMA FIGURA

_____ter aberto este
caminho (STL, p.8, destaque no original).

Chegamos aqui, acompanhados pelo *olhar atópico*, cuja companhia “eu por nada trocaria” (CaL, p.4).

Prosseguir, dizer ainda uma palavra: essa, a nossa chegada aqui. Enviar uma letra ao outro que, porventura, esteja no caminho da destinação da *troca verdadeira*. Ler, re-ler a letra. Com ele, o outro, o *vivo*, abrir-se à destinação da letra.

Chegamos aqui. E a palavra que, agora, temos: *há-só*.

Prosseguir, seguir ainda em prol do vislumbre desta *cena fulgor*: o *há*.

Havíamos proposto um terceiro capítulo; proposição que transcrevemos, com o auspício do *há*.



Neste capítulo, pretendo tratar do *há* como a *permanência breve* de Vergílio Ferreira, em *Inquérito às quatro confidências*, tendo como questão orientadora: “Quais os nomes-verbos figurais que Vergílio Ferreira recebe como seu ‘corpo inteiramente feito de linguagem’, em *Inquérito às quatro confidências*”?

Para esboçar um pensamento a partir dessa questão, tomarei, para a *legência*, a noção de “biografema”, de Roland Barthes, para pensar a relação entre o que resta do escritor Vergílio Ferreira e a sua figura – algo que já nos é sinalizado pelo “nosso verbo

[...] escrever” (IQC, p.42) e pelas imagens de romances que se fazem presentes na escrita de *Inquérito*.

Também algumas imagens teóricas de Jacques Lacan serão mobilizadas. Assim, a noção de “letra” será importante para pensar o *há* de escrita-pensamento em sua *permanência breve*, a partir da compreensão de “letra-lettre-carta”, tanto com o sinal da “carta” de *Para sempre* que permanece em *Inquérito*, quanto com o trabalho de “letra” como o traço llansoliano que instaura um lugar entre, o “*há* entre” – tal como o litoral entre o real e o simbólico. Partindo do traço como marca ilegível, tratarei do “h” como “letra” muda, letra no entrelugar da vogal e da consoante, como desenho e cena de realização da escrita – evocando, pois, a cena de *Aparição*, tal como a apresentamos. Também a letra “a” será tratada em *legência*, articulada tanto com o “objeto pequeno a”, objeto falta-causa de desejo, quanto com a imagem do movimento de abertura e expiração do “a” da palavra jarro (FP, p.123).

A partir disso, e para a reflexão sobre o *há* neste capítulo, terei como referência e horizonte a noção de “há um” – a começar pelo título “*Há-só*”. A noção será compreendida em relação com a grafia do *há*, haja vista que, aproximando “h” e “a”, temos o encontro de uma letra muda em posição inicial, em língua portuguesa, sonora apenas em dígrafos (ch, nh, lh), com a primeira letra do alfabeto, a letra do princípio; disso, pretendemos amplificar o pensamento acerca da letra que faz, e marca *a* falta, letra que faz *há* falta. Nem consoante nem vogal, uma letra de pura grafia. Letra-a-menos, a que *há* entre.

Também serão mobilizados os aforismos lacanianos: “a relação sexual não existe”, para pensar a leitura como o “acto sexual por excelência” – o *sexo de ler* – em que se dá o nascimento do amigo morto, no tempo-*há*-aqui do texto, pelo gesto de *Úrsula-Coração do urso*, em outra forma de *vivo*, a figural, convocando, para um pensamento sobre a figura, o aforismo “a mulher não existe”, por meio do qual pretendo apresentar as figuras próximas da noção de feminino, como contornos e delineamentos ao redor do vazio – na expressão de Silvina Rodrigues Lopes, des-posseção.

Mobilizaremos, a partir disso, uma leitura de *Causa Amante*, livro em que a figura de *Úrsula* ocupa lugar ex-cêntrico, na comunidade das *beguinhas cerzideiras da alma*. Essa imagem que, parece-nos, vem ao encontro da sua presença no final de *Inquérito às quatro confidências*, no qual o pensamento das figuras como “hóspedes” do texto parece ser demarcado pela convocação de inúmeras figuras presentes nas primeiras trilógicas llansolianas, tais como, além da já citada *Úrsula*, *Tomás Müntzer*. Nesse momento,

Vergílio, já tendo abandonado a “primazia” do designativo *companheiro filosófico*, ganha outros figurais, tendo o *Mais jovem* – que parece ser uma *legência* do “Oh Jovem” do poema de Parmênides – como uma espécie de *typos* do seu nome, e assumindo os nomes-verbo de *bailarino*, *discernimento misericordioso*, *rapaz libidinal*.

Desse modo, parece-nos, o terceiro capítulo se voltará, sobremaneira, para as “quatro confidências” em seu segundo registro, acrescidas da “confidência da rapariga que saiu do texto” – que já nos orientou o segundo capítulo –, visto compreender que, nessas, há uma intensidade do *fulgor* do texto que se refere à passagem do amigo pela morte. Isso porque as “quatro confidências” são re-escritas a partir de 1 de março de 1996, data da morte de Vergílio Ferreira, e, justamente nelas, “dá-se” o “seu modo de ser funâmbulo no novo mundo” (IQC, p.166).



“temos de seguir outra via” (IQC, p.58).

Tendo re-lido a proposição, assumimos que devemos tomar outro caminho: sobretudo, referimos essa tomada de posição por considerarmos que a proposição apresentada dava a Vergílio Ferreira um espaço de centralidade que, reiterando nossa proposta de pesquisa, se dava como um deslocamento em relação ao *há*.

O *há*: nosso caminho tomado. Outro *mútuo* caminho.

O *olhar atópico*, como força do sem-lugar que rege a visão, chamando para um ponto que o inapreensível toca, fez-nos tornar a olhar: tornar a ler, portanto, tornar a re-ler a proposição apresentada – considerando, nesse caso, a repetição-de-ler, manifesta pelo prefixo “re-”, como um gesto da *legência*: inconclusiva, impossível, figura da leitura da figura: “Há [,] o sexo de ler” (IQC, p.143), cuja vírgula, nosso ramo que cresce no texto e na vida, marca a ausência-presença de um modo de “ser”: *há* como *sexo de ler*, *sexo de ler* o *há*.

E o *olhar atópico* nos faz ver a via até então traçada.

No primeiro capítulo, trilhamos um caminho, tendo passado por outros dois. Nossa pergunta, então, era: “Qual núcleo luminoso de existência em si mesmo que a figura do *há*, em *Inquérito às quatro confidências*, delineia, contorna e modula e de que modo ela o faz? Ainda: O que *há* – tomando como cena a morte de Vergílio Ferreira – que permanece após a morte, na *ressurreição dos corpos*?”

Diante dessa formulação, ensaiamos respostas. Sim, nossa tentativa – e tratamos de reiterá-la –, não se conclui com uma explicitação do “conceito” do *há*, pois, por um lado, considerar qualquer figura como conceito é atribuir-lhe, ou destacar-lhe, uma imagem de “identidade” definitiva, esforço que não atenta para o fato de que a figura é um contorno, delineamento e modulação, cujo núcleo cintilante sempre escapa. Por outro lado, buscar a elucidação de conceitos colocaria o texto llansoliano sob o olhar sistemático, e nossa pesquisa correria o risco de se declarar conclusiva.

Assim, ensaiamos repostas, dentro do campo dos possíveis da escrita. E pensamos, com *olhar atópico*, que o contorno delineado passa, como *sobreimpressão*, pelo caminho ocidental que se propõe como “a” resposta para a questão da morte e do desaparecer: a metafísica em suas vertentes filosófico-religiosas, marcadas e escritas na forma do poema de Parmênides, da criação, do Pai nosso e de Rimbaud. O caminho do *há* passa por tais caminhos. E, no caminho desviado, opta por outra via: não o “bereshit” judaico do princípio, mas o “*há* sobre as águas”; não o “ser = é” grego, mas o *há*; não o “abba” cristão, mas o “*há-de-nós*” que está no texto; não o “A negro” de Rimbaud, mas o *há* azul da *textualidade*. Nesse caminho, a escolha da *textualidade Llansol* se faz alvo de evidência, ainda que enigmática: o caminho do *há* que tenha aura, no verbo que desenrola a cena da escrita-pensamento: Herbais-sobre-Ática.

Então, o *olhar atópico* nos mostrou, no segundo capítulo, outra pergunta que, ainda na via do *há*, modulava o nosso caminho em sua *busca verdadeira*: “Tomando o *há* como figura de escrita-pensamento, como, em *Inquérito às quatro confidências*, ‘dá-se’ a *legência* dos sinais de Vergílio Ferreira, no *ambo* entre o ‘nosso verbo [...] escrever’ (IQC, p.42) e os pressupostos diversos?”. Pressupostos diversos, encontro no mesmo verbo: escre-ver. Ver como gesto da escrita, como movimento do *olhar atópico* sobre a cena que *há* desenrolando-se.

E a cena, aquela que recolhe os sinais que restam, restos biografemáticos, de Vergílio – aquele que, visto em seus sinais, vê como é o mundo figural –, é a que se desenha, no *encontro inesperado do diverso*, a três, no ímpar do *amor ímpar*, nos livros que se

abrem, na conversa com a *Aparição* de Cristina, na conversa *Para sempre* com Sandra. Álbum e carta vistos, destinados, partilhados, aos quais se dá um caminho acolhedor, no mesmo gesto que mantém o *pacto de bondade*: “‘Ajude-me a atravessar a morte’. Não ajudei, *dei*” (STL, p.7, destaques no original).

E chegamos aqui. Também re-lemos a pergunta anterior à escrita do terceiro capítulo: “Quais os nomes-verbos figurais que Vergílio Ferreira recebe como seu ‘corpo inteiramente feito de linguagem’, em *Inquérito às quatro confidências*?”

Diante de uma tal pergunta, clara no seu desejo de enumeração, desejo manifesto pelo “quais”, somos levados a pensar na escrita. Lembramo-nos que, ao tentar uma resposta, nesse caso, escrever será encontrar o conhecido. E será, ainda, escrever? “É o desconhecido que se porta em si: escrever, é isso que se alcança. Isso ou nada”.²⁶⁷ Então, postos diante disso, a pergunta cai no silêncio da sua interrogação.

Interrogando, ela cai.

Como no “desastre”: queda do astro, diz-nos Blanchot.²⁶⁸

O *olhar atópico*, então, vê-se diante da totalidade de uma pergunta: pergunta que, sendo total, repele a resposta, e repele mesmo as tentativas de desenhá-la.

Caída, a pergunta vibra. Vibra, e indica ao *olhar*: o *há* que pulsa expansivamente nos restos do astro caído. O astro, o caminho até aqui traçado, os seus sinais. O *há*. A procura dos restos que faltam. Afinal, Lacan, em “Lição sobre *Lituraterra*”, não nos diz que é sobre a acomodação de restos que se constrói a escrita?²⁶⁹ Aqueles restos que, talvez, não sejam formulados, mesmo como perguntas, talvez apenas como sua própria falta, como o espaço que ausentam-presentificam, e, por isso, como aquilo que move o escre-ver o *há*.

Tornado ao nosso trajeto, de dois capítulos “menos-um” – este que aqui se escreve-lê –, o *olhar atópico* assistiu a uma chuva de restos e de astros a indicar o amplo infinito de onde vieram, para onde tornam, como ajuntamento e acomodação: o *sexo de ler* como metamorfose [p.54], a letra [p.40] em sua operação [p.76]: o um [p.70] h [p.66]: *há* como hospitalidade [p.77], e figura “qualquer” “exemplo” [p.110], escrita de uma letra endereçada a uma destinação [p.130], na confidência a-mais [p.81].

Sobre os restos, queremos escrever-ler uma, outra, coisa.

²⁶⁷ DURAS. *Écrire*, p.52. Tradução nossa.

²⁶⁸ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.10. Tradução nossa.

²⁶⁹ LACAN. *Seminário 18*: De um discurso que não fosse semblante, p.106.

São os restos a-mais, agora, que indicam o caminho e os sinais do *há*. A pergunta, sobre, por cima e acerca dos destroços da anterior que está caída, se escreve, “dá-se” ao movimento do *olhar atópico*: O que a-mais pode ser escrito que “não quebre a incomunicabilidade das palavras” (BDT, p.49) da figura do *há*?

Aqui, a-mais nos indica, de um lado, uma suplência: uma porção “a mais” de escrever que, não o interrompendo em seu gesto, nunca o dirá todo. Tal como Lacan se refere ao “gozo feminino”, o “gozo do não-todo fálico”, o “gozo místico”:

[...] há algo a mais. Esse *a mais*, prestem atenção, guardem-se de tomar seus ecos depressa demais. Não posso designá-lo melhor nem de outro modo porque é preciso que eu faça um corte, e que eu vá depressa. Há um gozo, já que nos atemos ao gozo, gozo do corpo, que é, se posso me exprimir assim [...] *para além do Falo*. [...] Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe.²⁷⁰

Há: um algo que não cabe: na significação; que afeta: o corpo, que o atravessa; que se diz como experiência. *Há* um resto “a mais” de expansão e pulsação, como a escrita, que responde ao um “a menos” da completude, como o a-mais do escrever: escrever, ajuntar “a mais” sobre o “a menos”.

De outro lado, também *há* um “amais”: um outro “tu” que “ama”, que, talvez, “me ame”. Vemos no *há*, então, letra que resta do amor: “porque só às letras é dado restarem. E ao amor”.²⁷¹ *Há* um resto “amais” de expansão e pulsação, como a escrita, no “a menos” de completude.

O *olhar atópico* segue, procurando ver-ler a figura, vê-la e lê-la com pensamento, que “não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam e abrem caminho aqui” (FP, p.38). Uma figura, é melhor que se diga: um-a figura: um *há* figura. A isso chegamos, por aqui passamos, pois “tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. [...] Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fiquem” (BDT, p.112).

Podemos re-escrever, re-lendo, “porque é preciso que eu faça um corte, e que eu vá”,²⁷² como nos disse Lacan: re-escrever, re-ler pela via da “escansão”, compreendida, em

²⁷⁰ LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.80. Destaques no original.

²⁷¹ ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*, p.85.

²⁷² LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.80.

psicanálise, como “uma prática do interstício, uma escuta que se apoia no soletramento, na fonematização e na transliteração”, com vistas à “precipitação do sujeito pelo reconhecimento do desejo [e à] descontinuidade do gozo pela reversão da demanda”.²⁷³

Ler, como escansão, em *legência*, poderíamos escrever a-mais, na *há*-margem do texto.

Assim: devemos começar em “uma” palavra; em “uma” palavra o “qualquer” se conta; mas, no ponto-voraz, a “qualquer” imagem é fugaz, fugaz a contornar um núcleo cintilante – é a figura que, nesse texto, são imagens sós e letradas, imagens soletradas.²⁷⁴

Nestes textos que te estou a ler,
soletrando,
deixo cair imagens (BDT, p.101).

Postos diante dessa e-vidência da figura, feita dos restos das palavras-imagens, em seu lugar de solidão e de letras, em cortes, hiatos, movimentos de idas e vindas, a “qualquer” figura “dá-se” como singularidade esvaziada: um contorno: os “‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos” (FP, p.121). Nesse caminho, sublinhamos o modo como Giorgio Agamben compreende a noção de “qualquer”, em *A comunidade que vem*: “o ser que vem é o ser qualquer”, o “ser tal que, de todo modo, importa”,²⁷⁵ o “qualquer” que, em relação com a singularidade, lhe acrescenta

[...] apenas um vazio, apenas um limiar; qualquer é uma singularidade, mais um espaço vazio, uma singularidade *finita* e, todavia, indeterminável segundo um conceito. Mas uma singularidade mais um espaço vazio não pode ser outra coisa senão uma exterioridade pura, uma pura exposição. *Qualquer é, nesse sentido, o acontecimento de um fora.* [...] O *fora* não é um outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso – em uma palavra, o seu rosto.²⁷⁶

Nesse sentido, quando o *olhar atópico* se põe sobre o *há*, ele o vê como a figura “qualquer” que acolhe outras figuras em seu regaço de vazio, também a Ver-gílio, acolhe-o

²⁷³ DUNKER. As Escansões do Gesto: Notas para uma Teoria Psicanalítica da Ação, p. 2.

²⁷⁴ Para uma leitura que articule as figuras como atravessamentos de letra e imagem, recomendamos a leitura de: GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Pós-Lit – FALE/UFMG; Editora UFMG, 1997; sobretudo a parte intitulada “A imagem soletrada” (p.208-226).

²⁷⁵ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.10-11.

²⁷⁶ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.64. Destaques no original.

como seus sinais, seus restos de “qualquer,” os seus sinais que são o dentro de seu fora – sua literatura.

Escre-ver, tratar do *há*, então, é tratar de “qualquer” figura como “exemplo”, outra noção agambeniana, expressa n’*A comunidade que vem*, como o que “escapa da antinomia entre o universal e o particular [...] nem particular nem universal, o exemplo é um objeto singular que, por assim dizer, se dá a ver como tal, *mostra* a sua singularidade aquilo que não é expresso por nenhuma propriedade, exceto o ser-dito”.²⁷⁷ Ao redor do exemplo, se unem as “comunidades puras”, aquelas que vêm, que se comunicam pelo espaço do vazio, já que foram “expropriadas de todas as identidades”.²⁷⁸ Tal como lemos acerca das figuras, que “parecem, de facto, existir sob forma de linhagens, como indivíduos da mesma pessoa [...] a identidade, as mais das vezes, é estritamente inútil” (E, p.27), pois “as figuras não vêm de essência nenhuma”;²⁷⁹ elas que “têm aí um traço de eternidade, nem são individuais, nem são universais, nem estão com ninguém, nem estão completamente sós” (E, p.49); e que são constelares, como Llansol afirma acerca de uma figura que, em 2006, se anunciava, o *grande autor desconhecido*: “o curioso é que esse grande autor desconhecido, embora convoque, de facto, grandes autores como Nietzsche, Spinoza, etc., quando se lhes pergunta se eles querem integrar a constelação do grande autor desconhecido, eles recusam-se, não querem”,²⁸⁰ o que, ademais, realça que as figuras, sendo singularidades esvaziadas, não são hierarquicamente constituídas, mas são seres que se traçam sobre trajetos de seu desejo, não como inertes, mas como princípio ativo, “cuja harmónica e trajectória se esvaem se o impedirem de agir segundo seu próprio princípio” (FP, p.122).

Mas, atentemos: o *olhar atópico* ainda não disse todas as suas palavras acerca da figura, acerca do *há*. Sempre houve, há, e haverá, um a-mais a escrever e a ler o *há*, uma figura, um a-mais que desenha uma possibilidade de *pensamento verdadeiro* a partir de nossa pergunta. Este, o nosso, aqui, a-mais:

há: um-corpo-“dá-se”-todo-aberto-só

Algo que é o mesmo, não sendo, que escrever:

²⁷⁷ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.18. Destaques no original.

²⁷⁸ AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p.19.

²⁷⁹ LLANSOL, em BARRENTO (org). *O que é uma figura?*, p.154.

²⁸⁰ LLANSOL, em BARRENTO (org). *O que é uma figura?*, p.117.

há “letra: sua solidão”, a “letra: sua solidão”, ah “letra: sua solidão”.²⁸¹



“o *há* existe” (LH4, p.173).

Para escrever, é necessário escandir.

Para continuar a escrever, é necessário continuar a escandir.

E deixar cair as letras do nome, como se dá com as letras do amor por “qualquer” “um” – como escreveu Derrida: “esse dom do amor vem de qualquer um e se destina a qualquer um”.²⁸² sem m, sem o, sem r, sem a (BDT, p.93): o amor, em Llansol, se faz sempre sobre menos-uma letra endereçada à comunidade dos que trocam o nome pelo seguimento de um chamado: “só o escravo pergunta quem é; o homem livre segue quem o chama. Segue, mas não pertence à voz que o chama” (E, p.27).

Ao redor da palavra-imagem “*há*: um-corpo-‘dá-se’-todo-aberto-só”, notamos que ela contorna, como núcleo-superfície de uma questão, uma ambiguidade essencial, em que “sim” e “não” – e, aqui, o “um”, o “todo” e o “só” – não se excluem e, também, não se complementam: ambos são, entrelaçados. Ambiguidade como aquela de que nos fala Blanchot, acerca da que se faz presente na arte, “*quanto mais essencial é a ambiguidade, menos a dissimulação pode recuperar-se em negação*”.²⁸³ Ainda, em outras palavras, tratando do sentido que tal ambiguidade possibilita:

Aqui, o *sentido* não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos e, por causa da ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo *parece* ter infinitamente sentido: o sentido não é mais uma aparência, a

²⁸¹ Tomamos a expressão “Letra: sua solidão”, da dissertação de Paulo Fonseca Andrade, na qual o autor propõe a escrita de Guimarães Rosa como assentada sobre um gesto de subtração da escrita que chega à “letra” como “imagem” esvaziada e que pune agudamente aquele que lê. ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*: Guimarães Rosa e a subtração da escrita.

²⁸² DERRIDA. *Donner la mort*, p.77.

²⁸³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.289. Destaques no original.

aparência faz com que o sentido se torne infinitamente rico, que esse infinito do sentido não tenha necessidade de ser desenvolvido, é imediato, ou seja, também não pode ser desenvolvido, é tão só imediatamente vazio.²⁸⁴

Seria, então, o mesmo que dizermos que avançar com o *há*, escandindo imagens de sua pele de figura, é um esforço sem-sentido? Talvez, sim, porque não há apenas o sentido uno; e não, pois múltiplos sentidos vibram: esse nosso caminho. O das imagens, o do *há* como uma imagem fragmentada: como “qualquer” uma figura. Aquela que vem no “gesto de partir a luz” (BDT p.113):

as confidências.

E foi então que apareceu *O Mais Jovem* colando uns aos outros, antes que o rosto se quebrasse, os seus fragmentos virtuais, espalhados pelo corredor (IQC, p.47).

Colar os fragmentos caídos de uma imagem não deixa de revelar um *há*: o fato de que, irremediavelmente, tudo parte, e forma um, ou ainda, forma “uns”. Toda escansão é, parece-nos, a construção de um-a imagem, ou, ainda, de um-as imagens.

Passamos, pois, a uma possibilidade de leitura de imagens escandidas do *há*: um-corpo-‘dá-se’-todo-aberto-só, também seguindo, nessa escansão, com *olhar atópico*.



O *há* existe como aquilo que pulsa e se expande: seu corpo-só, ponto no infinito.

No *há* de *Inquérito às quatro confidências*, são várias as imagens do corpo figural que se reconhecem no movimento que torna visível a nudez do corpo:

Enquanto me visto, vejo
desfilar, como numa investidura, peça por peça do vestuário
o meu corpo vigilante,

²⁸⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.288-289. Destaques no original.

o meu corpo leitor,
 o meu corpo silencioso,
 o meu corpo dorido e misericordioso,
 o meu corpo zelador da lei,
 o meu corpo intercessor,
 o meu corpo guerreiro,
 o meu corpo paladino,
 o meu corpo meditante e contemplativo (IQC, p.102-103).

Corpos?

Diante do *olhar atópico* da figura, voz textual, o corpo-só do *há*: a voz textual não fala de vários corpos, fala de peças corporais de vestuário; antes, vemos que, nesse movimento de ver-se em sua nudez, o corpo, o “anônimo por excelência, a presença que se perde no nome”,²⁸⁵ é marcado pelas imagens de *afecto*: sejam os de cuidado e pujança – vigilante, paladino, zelador da lei, guerreiro –, de leitura – dorido e misericordioso, meditante e contemplativo, silencioso, leitor –, de modo que, nessas imagens, sobressai o pensamento de que “o objeto de nossa mente é o corpo existente”, o corpo que “existe tal como o sentimos”.²⁸⁶ O corpo que *há*.

Então, como o *há*, o corpo existe nos *afectos* que o atravessam. Ou, ainda, o corpo é o trajeto dos *afectos* que o atravessam. Caminho, cena, verbo: o corpo-só *há* que é “um corpo em trânsito para o seu estado de imagem” (IQC, p.77), como lemos: “o corpo adquiriu o modo e sabe que, na travessia dessa névoa de que falei, ele próprio muda de cor e de nome” (IQC, p.65), e, ainda:

Vim aqui para recuperar meus passos – e partir de novo. É a mudança de cena; mudam de lugar as vozes; mudam de texto, é a mudança de vestido – costureiras rápidas procedem à mudança dos amores, *que são sempre o mesmo*. Este, o contrato de bondade que nos liga. E sabe-lo é *há* (IQC, p.104).

Nessa metamorfose²⁸⁷ de cenas, de textos, de corpos e seus vestidos, se reconhece que ser companhia como costureiras que ajudam a coser o novo corpo, peça de vestuário, estando ao lado da travessia do outro, vivendo o *pacto de bondade*: isso é *há*. E, mais, na metamorfose, movimento do corpo-só, pulsando e se expandindo interminavelmente, o

²⁸⁵ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.23.

²⁸⁶ SPINOZA. *Ética*, p.61.

²⁸⁷ Remetemos, para uma leitura da “metamorfose” como própria do gesto de *fulgorizar* – presente, conforme a autora, em várias experiências de escrita, a: BARRA, Cynthia de Cássia Santos. O

corpo não conclui seu modo de acabar, sua travessia, sua “grafia de corpo” (IQC, p.65). Assim se desenha sua existência, pois “sem passagens não há matéria figural”, passagens do corpo de um estado a outro, “passagem para as figuras” (AA, p.226); vendo que o verbo: “Metamorfosar (mais tarde, direi fulgurizar) é um acto de criação. E criar é sempre criar Alguém. E esse Alguém não é um exclusivo do humano” (OSH, p.191).

O corpo, como lemos, lugar de escrita-pensamento, não é exclusivo de um “eu”. É uma palavra sem “pertença, mortal imortal, irreal, imaginário, fragmentário. A paciência do corpo, isso já é pensamento”,²⁸⁸ em que ele, o pensamento, está mais próximo do contorno, do delineamento, do que de uma interioridade identitária e definitiva. Um corpo, pois, como o feminino, “um contorno todo aberto”,²⁸⁹ em que situamos:

[...] o corpo feminino como “um contorno todo aberto”, visto falarmos, tão-somente, d’A mulher: o significante da singularidade, do “uma a uma” (LACAN, 2008, p.17), daquela que *não-há*, do “genérico absolutamente singular” (CASTELLO BRANCO, 2011, p.64); nas palavras de Lacan: “Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há A mulher pois – já arrisquei o termo, e por que olharia eu para isso duas vezes? – por sua essência ela não é toda” (2008, p.79, destaques no original), sabendo que, sob a bandeira dessas mulheres, qualquer sujeito pode se alinhar (p.78). Dessa forma, o “um”, aqui, afirma a singularidade, o “uma a uma”, do mesmo modo que o “contorno todo aberto” diz do corpo *não-todo* recoberto pelo simbólico, que mantém-se disponível para “um gozo para além do falo” (p.80), lendo-se o “aberto” como aquilo que qualifica o “contorno todo”: uma película leve, um leve tecido, o espaço de falta inominável e contínua. [Então] o caráter de “todo aberto” do corpo feminino recebe, da escrita, um “contorno” que, não eliminando as faltas constitutivas desse corpo, o expõem em sua incompletude.²⁹⁰

A figura *há* como um corpo-só feminino: “um-contorno-todo-aberto”, a exposição da experiência de que o corpo nunca cessa de terminar sua chegada – tal como o real da relação sexual que, para Lacan, o gozo feminino vem manifestar: no corpo, o gozo não-

fulgor como método de leitura: Llansol e os Maxakali. *Breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol*.

²⁸⁸ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.45. Tradução nossa.

²⁸⁹ Desenvolvemos tal reflexão, relacionando o “feminino”, conforme a psicanálise, e as figuras llansolianas, em “Um contorno todo aberto: as figuras e o feminino em Maria Gabriela Llansol”. O ensaio, escrito juntamente com o Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini, foi, primeiramente apresentado na “I Jornada de Psicanálise: Feminino, Corpo e Gozo, Onde Isso nos toca”, promovido pela Associação Clínica Freudiana, de Uberlândia, e, posteriormente, publicado, em versão ampliada, na Revista *Scripta*, v.18, n.35, p.19-34.

²⁹⁰ SAMUDIO; PARAVIDINI. Um contorno todo aberto: as figuras e o feminino em Maria Gabriela Llansol, p.20.

fálico, incidência do real, mostra o “*não para de não se escrever* [...] o impossível, tal como o defino pelo que ele não pode, em nenhum caso, escrever-se, e é por aí que designo o que é da relação sexual – a relação sexual não para de não se escrever”.²⁹¹

Com isso, podemos, com *olhar atópico*, “amar a figura feminina” (IQC, p.147), afirmando que o corpo-só do *há*, assim como o do *vivo*, é corpo vivo, e que “o corpo vivo é uma forma ininterrupta” (FP, p.125). Ininterrupta, porém forma contornada, recebendo um contorno que, como seu fora, superfície de escrita, é um corpo-só que se prolifera – expande e pulsa, como o *há*, como seu “grão de voz” sonoro, no espaço do infinito: “quero fundir-me nesse cântico no espaço em que estou, e sentir a realidade persistente de meu corpo fora de meu corpo, em que fico materialmente quando volto” (IQC, p.106).

Há, pois, materialidade, um ponto que se desenha no infinito. O corpo-só como um ponto-só no infinito. Letra a-menos no a-mais do escrever.

Um ponto-só que *há* no infinito, entre os infinitos:

- O texto é, então, a arte do verbal, do olhar, da confiança e do paraíso?
- Do verbal e do olhar. Do paraíso, talvez.
- Talvez?
- Depende do olhar. É a arte do *há*. Do que *há* entre (IQC, p.37, destaques no original).

E, *há-mais*: “O texto que ando a escrever [...] começou por ser pequenas narrativas de estranheza e identificou-se, em seguida, com a sequência das cenas fulgor do *entresser*” (IQC, p.153, destaque no original).

O que *há* entre: as cenas fulgor do *entresser*.

Talvez, como viu Silvina Rodrigues Lopes na *textualidade Llansol*, há uma “relação ao infinito que nos incompleta: des-posseção”.²⁹² Algo que lemos em *Inquérito*:

Sinto-me no exterior como se estivesse
fisicamente no exterior,
incluindo árvores, poetas, animais, afectos, o próprio exterior (os
exteriores a mim entrando em mim) (IQC, p.72).

Então, se *há* um gesto de acolhida e atravessamento do infinito-exterior, como um ato de *sexo de ler*, “esse corpo feminino deixará de estar fixo, e escrever se tornará o único

²⁹¹ LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.101.

²⁹² LOPES. *Teoria da de-posseção*, p.10.

modo de coser o infinito”.²⁹³ E, assim, o *olhar atópico*, lendo o *há* como um ponto-só no infinito, pode vê-lo no modo como Jacques Derrida trata acerca do “a”, preposição de direção: “é que o ‘a’, eis sua direção, volta-se para o infinito. Antes mesmo de voltar-se assim, ele é *voltado*: do Infinito para o infinito”;²⁹⁴ de infinito-*há*-infinito, de infinito-*a*-infinito, de infinito-*ah*-infinito, são palavras do infinito da escrita, cujo espaço-entre, *entresser*, é marcado por esse ponto-só escrito do *há*. Ponto em constante ebulição, movimento, dispersão, ponto-só no infinito: “um sopro rápido que parte do há do dicionário, distorce as palavras e arranca as páginas, tornando sobrepostos os sentidos e a etimologia das palavras, que ficam sem apoio [...] e não devem necessitar de outros andaimes” (IQC, p.119).

Infinito da linguagem: no dicionário, nas suas páginas, a língua ganha uma materialidade formal, em que se tentam registrar os sentidos, possíveis e relacionais, das palavras. Da língua em suas palavras, das palavras em suas letras. Vindo do *há*, um sopro – *ruah* – invade o fora-dentro – “exteriores a mim entrando em mim” (IQC, p.72) – da linguagem, abrindo-a ao infinito sempre pressuposto “da linguagem como conjunto infinito para que possa intervir a delimitação de uma só palavra e da palavra ‘finito’”.²⁹⁵ Ou, na *textualidade Llansol*, o ponto como o lugar em que o *há* se fratura: “na hora em que o há se fractura, deixar-me ir, ver onde sou levada, retomar a corrente, aceitar mudar de forma e, a partir dela, reaprender a ver” (IQC, p.154).

Se numa palavra “qualquer” se conta, o *há* nos parece, de fato, um corpo-só, um ponto-só: como *ambo*, tais imagens sinalizam, ao articular o corpo feminino em relação ao infinito, que o *há*, como corpo e como ponto, é um contorno desenhado entre o infinito e o infinito, lugar de atravessamento que pulsa e se expande, “talvez o equivalente, no tempo dos verbos, ao infinito que se dobra e flecte sem pensar na morte, nem fazer metáforas” (IQC, p.30). Infinito do verbo, infinitivo do verbo: na forma impessoal “nomeia uma ação ou estado, mas que é neutra quanto às suas categorias gramaticais tradicionais, ou seja, tempo, modo, aspecto, número, pessoa [É a forma que representa o verbo e em que este figura nas entradas de verbetes, nos dicionários de português]”.²⁹⁶ Como se falássemos: como verbo no infinito, o *há* é um corpo-ponto-só que o infinito atravessa para, sem

²⁹³ PAULA. *Cor’p’oema Llansol*, p.59.

²⁹⁴ DERRIDA. *Adeus a Emmanuel Lévinas*, p.122, destaque no original.

²⁹⁵ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.90. Tradução nossa.

²⁹⁶ INFINITIVO. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=infinitivo>>. Acesso em 13 dez. 2014.

tempo, sem modo, sem aspecto, sem número, sem pessoa, chegar ao seu outro lado de materialidade escrita da língua: de infinito-*há*-infinito.

Com isso, avançamos em escansão, olhando para as letras acima: um-corpo-só; um-ponto-só. Deixamos cair letras. O *olhar atópico* se move, se move e lê: “um”, a imagem que, *eterno retorno do mútuo*, já vem indicada, agora emerge como nosso próximo movimento de escansão:

O *há* existe como aquilo que pulsa e se expande: seu um-só.

Aquilo que, na escansão, cai do ponto-só. Do infinito.

Lemos, em *Inquérito às quatro confidências*: “Não há interstício de livro que não tenha essa luz, e eu apoio-me nela para curar-me da raridade dos momentos em que uma ausência me fere. Não determinada – *uma*, indefinida e não *una*” (IQC, p.19, destaque no original). Vemos, com *olhar atópico*, que a luz do interstício – como o *há* entre do corpo-só, do ponto-só –, do livro é a cura para a ausência, falta indefinida: uma falta, um-a falta, um-*há* falta.

Falta, contudo, banhada pela luz. Como “eu sou um homem, seja qual for o mundo” (IQC, p.148), como a permanência de uma falta que, para Jacques Lacan, se assenta sobre o “Um”: “Há um que falta. O Um surge como que do efeito da falta”;²⁹⁷ distinto, singular, o “um” não faz dois;²⁹⁸ não “uno”, como a ausência que a *textualidade Llansol* indica, “não há nada tão escorregadio quando esse Um. É muito curioso. Se há uma coisa que tem faces a ponto de delas se fazerem não inúmeras, mas singularmente divergentes, é justamente o Um”.²⁹⁹ Então, como nos indica Lacan, *há-um*³⁰⁰ que falta: indefinido da solidão.

Indefinido não porque seja vários, mas um-*há* de escorregadia luz que, não ferindo, indica o corte dos definidos como modo de efetuar um movimento de escrita como aprendizagem da perda:

²⁹⁷ LACAN. *Seminário 19: ... ou pior*, p.152.

²⁹⁸ VIDAL. *Há Um*, p.48.

²⁹⁹ LACAN. *Seminário 19: ... ou pior*, p.117.

³⁰⁰ Eduardo Vidal, apresentando uma reflexão acerca da sua proposta de tradução do *y'a de l'Un*, do francês, como *Há Um*, mostra o que está em jogo na noção cunhada por Lacan: “Do ponto de vista da gramática a frase apresenta uma elisão do pronome *il*, o que retira seu suporte ao sujeito do enunciado. A elisão pronominal vai de encontro ao partitivo de *l'Un*, cuja função é exprimir na frase a indeterminação do Um, que não é todo. Do Um só se participa. A elisão do pronome ainda coloca em relevo a presença do advérbio com valor pronominal que designa o lugar: aí. *Y* é a topologia da hiância própria ao corte separador do Outro. [...] A escolha *Há Um* deixa nas entrelinhas outras opções de tradução: *Há do Um*, *H(aí) d'Um*, que fazem parte do tecido dessa pontuação”. VIDAL. *Há Um*, p.43.

haveremos de aprender;

estou à secretária no duro e iluminado ofício de escrever, suprimo *Os* no início de uma frase, em vez de *Os olhos despedem chamadas* fica *Olhos despedem chamadas*. Disse-me antes que era assim o meu ofício (IQC, p.126).

Há-veremos de aprender, diz-nos o texto: perder o definido é acrescer no infinito. O *olhar atópico* vê, então, que “*Há Um* é escrito que carrega a dimensão da palavra, precisamente aquilo que nela se perde”.³⁰¹ Podemos dizer que a letra do *há* sinaliza, a partir e com a *textualidade Llansol*, sua possibilidade de articular um todo-sem-fragmento, a esfera-uma; então, é como se lêssemos: sem os definidos, sem as palavras que almejam complementar aquilo que falta, talvez, pudéssemos escrever aquilo que não se dá. Fazer ressoar aquilo que falta, as ausências, por meio da escrita:

O mundo existe e o Vergílio morreu, mas
mais uma palavra me pede a escrita (IQC, p.169).

Parece-nos, assim, que o *há-um-só* “dá-se” na iminência de uma despedida posta sobre a impossibilidade de se recuperar o aquilo perdido. Na escrita, talvez, não a recuperação, mas a feitura, artifício de *viator faber* (IQC, p.95), de *há-um*, na “dimensão solitária do ponto, da letra”.³⁰² Daí que, não havendo dois, mas “uns”, o *olhar atópico* nos faz pensar que, como *há*, como a “qualquer” figura, estamos, na compreensão lacaniana, diante de um “Um-todo-só”: “esse *Há Um* é para ser tomado com o sotaque de que há Um sozinho”.³⁰³

Bela imagem, bela expressão. Bela letra: *un-tout-seul*. Imagem com a qual Lucia Castello Branco, em “Por graça da textualidade”, afirma a experiência dos *legentes* do texto de Llansol: não a complementaridade, mas, na *legência*, o encontro se dá na solidão da letra em sua possibilidade de escrever os subtraídos *anéis*, sinal e anelo do *pacto de bondade*.³⁰⁴

Como podemos ler: “Eu preciso de saber que há um homem; é como precisar de outra variedade de vida; mas para não deixar sair da memória nenhum ser, tenho de viver

³⁰¹ VIDAL. *Há Um*, p.43.

³⁰² ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*, p.39.

³⁰³ LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.73.

³⁰⁴ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.84-87.

só” (CA, p.25). *Há-um-só* que vem: um outro figura que vem ler os sinais que restam do texto. Vem colher tais sinais. Pedi-los, como *pobre*, o *pobre* da escrita. E o texto, no seu movimento de des-possuir-se, qual “caminho de perder-se, o da escrita”,³⁰⁵ dá o resto que lhe falta.

Então, podemos avançar ainda mais em nossa escansão:

O *há* existe como aquilo que pulsa e se expande: seu “dá-se”-só da misericórdia.

Como lemos:

Dar um belo olhar pleno dessas imagens a um recém-nascido, ou a alguém que acaba de morrer. Neste momento,
eu sei,
por uma graça do olhar sem fim,
“que há um menino meu ainda por nascer,
um menino que acaba de morrer
e voltar” (IQC, p.22).

Dar um olhar, um olhar que tem a graça do sem fim, graça de um olhar infinito. Dar, então, é dar graças: “a obrigação de escrever queima o meu lado exposto – responsabilidade duradoura e grata. Apesar dos meus protestos, darei sempre graças” (IQC, p.126). Dar, como entregar, o infinito que atravessa um ponto. Dar como gesto de dar o dom, sem nada que possa ser dado, nada que não o gesto do dar: como dom, somente “haveria acerca daquilo que não se possui”, como “dom do desastre, a qual não cabe pedir nem dar. Dom do dom [...] em que se dão as coisas, ainda sem dar-se.”³⁰⁶ Seguindo tal ponto de pensamento – traço-só de contorno no infinito – podemos ler, com Jacques Derrida, que “o dom é o impossível. Não impossível, mas o impossível. A figura do impossível. O dom se anuncia, se dá a pensar como o impossível.”³⁰⁷ Ademais, na fulgorização como impossível pensável – parece-nos, como tentamos realizar aqui, acerca do *há* llansoliano, pensando um impossível a-mais de ser dito – abre-se, como lacuna, o *há-dom*: “a menos que o dom seja o impossível mas não o inominável, nem o impensável, e que, nessa lacuna entre o impossível e o pensável se abra a dimensão onde *há dom*”.³⁰⁸

Aqui, o *olhar atópico* nos pede a atenção de uma pausa – lacuna – diante do *há* que aparece na escritura de Derrida. A seguir, o autor se referirá ao “es gibt” (“dá-se”, “há”) de

³⁰⁵ LOPES. *Teoria da des-possessão*, p.12.

³⁰⁶ BLANCHOT. *La escritura del desastre*, p.101. Tradução nossa.

³⁰⁷ DERRIDA. *Donner le temps*, p.19. Tradução nossa.

³⁰⁸ DERRIDA. *Donnes le temps*, p.22. Tradução nossa.

Martin Heidegger. O “dá-se” que, como generosidade, nos ajuda a compreender o *há* como aquele que atravessa, pulsando e expansivamente, o dar como o que se dá. Como aquilo que “dá-se”: no destinar, no alcançar iluminador da *cena fulgor*, o *há* é dom do “dá-se” da figura, pois no “interior do desvelar [...] fala um dar, um dá-se”³⁰⁹, o “dar como destino, o dar como alcançar iluminador. Ambos fazem parte de uma unidade, na medida em que aquele, o destino, repousa neste, o alcançar iluminador”.³¹⁰

Nesse sentido, podemos encontrar o texto como aquele que *há* no “dá-se” – “não ajudei, *dei*” (STL, p.7, destaques no original), já que “as vidas não se trocam. *Dão-se*” (STL, p.13, destaques no original) – que dá:

o texto _____ ao fechar o *dele*,
quis dar-lhe um corpo de fulgor e de penetração que não se confundisse
com o físico, belo ou degradado. Um corpo integralmente feito de
linguagem (STL, p.7, destaques no original).

Assim, se o *fulgor* é um destino que “dá-se” das figuras (IQC, p.166), dom do pensamento e do diverso (IQC, p.147), aqueles que constroem suas vidas, aquelas que se dão, são, eles mesmos, dom, e promessa, para o corpo feito de linguagem, de viver aqui, no poema, o outro lugar: “se nessa profusão o doador desapareceu com o dom, é para ressurgir no que contorna a figura onde ele se aniquilou. Pois é a irradiação da fecundidade – que anuncia a surpresa que o poema celebra, a saber, a promessa”.³¹¹ Será aqui, então, nessa fecundidade irradiada do e no poema – tal como uma *cena fulgor*, sua *aura* – que vemos:

Mas

tudo isso na sua aparente claridade e leveza é íntimo, e
deixa de lado muito sofrimento por dizer.

Inaudito e pungente,
é a oferta mais lídima do nosso coração ao segredo do *há* (IQC,
p.59).

A *legência*, ao fazer um-corpo-ponto-só, desvela, anunciando e realizando, as figuras – as promessas, o algo do sofrimento ainda a se dizer – como, ao mesmo tempo, *há* e oferta ao seu segredo. A possibilidade de, com *olhar atópico*, ainda, tentar dizer a

³⁰⁹ HEIDEGGER. *Conferências e escritos filosóficos*, p.207.

³¹⁰ HEIDEGGER. *Conferências e escritos filosóficos*, p.215.

³¹¹ LACAN. *Escritos*, p.238.

impossibilidade de não-escrever, eis, talvez, um resto fecundo de contemplação e de leitura, a forma inaudita e pungente de as figuras ofertarem um resto, um resto faltante, um grão de miséria, a palavra do “estado de sofrimento muito grande”, do “estado de carência absoluta”,³¹² mas não só ofertarem ao *há* essa miséria a-dizer, como também, e isso o *olhar atópico* nos mostra, o coração, o “órgão muscular oco”,³¹³ e ainda mais, nesse gesto, se desenha o movimento da “oferta”, o dar, o impossível.

Juntando palavras, escrevendo relações, lemos: miséria-corção-dar: em latim, *miseris-cor-dare*, palavras cuja aproximação geram a “misericórdia” – numa de suas possíveis etimologias. Ou, com *olhar atópico*, “dar o oco da carência.”

Com isso, lemos em “uma” “qualquer” figura, o *há* do “dá-se”-só da miseri-córdia: “às vezes, penso no Vergílio _____ sinto que está sendo feito, à distância, no coração de Úrsula” (IQC, p.157). *Úrsula*, cujo nome “provinha do nome de Coração do Urso, seu amigo” (CA, p.45); *Coração do Urso*, aquele que “exprime a misericórdia, porque eu estava a sentir que vivia num mundo profundamente abalado por falta de misericórdia. Por isso Coração do Urso surgiu” (E, p.55). O *olhar* nos leva a pensar que nas relações entre as figuras, relações que se geram no diferente pelas diferenças, e o geram nelas, o movimento íntimo dessa metamorfose é a possibilidade da generosidade, em seu vibrar, desdobrar-se na misericórdia: de nomear em nomear, “dá-se” o vazio do dar a falta, um a um; ademais, vemos que, como *pacto de bondade*, “dá-se” o dar do *fulgor* em que um-corpo-só acolhe os riscos da *metanoite*, e as figuras, de nomear em nomear, de imagem em imagem, continuam seu trajeto de não-fechamento do contorno que, pele e superfície de letra, as desenharam, como ponto-só, frente ao infinito da escrita:

Por um instante, tudo foi sereno. Depois, a tranquilidade encheu-se rapidamente de imagens e de mobilidade, um sopro criador atravessou o local, e o arco da misericórdia acertou na metanoite da língua. E, por um retorno imprevisto e surpreendente daquela imagem, Fons Vitae deixou de ser para mim o símbolo da misericórdia – ou não só esse –, para ser também o do funâmbulo preclaro e destemido – o Ecce Homo do discernir misericordioso (IQC, p.164).

Fons Vitae, Ecce Homo. Nomear figural que, contornado pelo *fulgor* do gesto de

³¹² MISÉRIA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=mis%25C3%25A9ria>>. Acesso em 13 dez. 2014.

³¹³ CORAÇÃO. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cora%25C3%25A7%25C3%25A3o>>. Acesso em 13 dez. 2014.

misericórdia, aponta para a continuidade do não-concluir a fulgorização: nem mortos, nem vivos, *há* o *vivo* que não cessa de se expandir, pulsando rumo ao infinito: a figura não nasce, não morre, é um *vivo* na e para a *legência*, que não cessa de escrevê-las em sua incompletude e des-posseção. No *há*, pulsa e se expande a misericórdia do nomear – não de dar um nome, pois esse poderia soar como definitivo –, com o ver-bo, a figura. Ou, seguindo com Maurice Blanchot, assistir a escrita como a possibilidade de “dar prosseguimento em outra parte ao inacabado”.³¹⁴

Nessa e-vidência, e com o *olhar atópico*, avançamos nossa escansão. E escrevemos:

O *há* existe como aquilo que pulsa e se expande: *há* letra-só.

Com isso, queremos dizer que:

– Escrevo para que nos venha a força da mansão, do *Há* do mundo
– diz ele.

– Escrevo para girar de *A* em *Há*, rodopiar com as vibrações que sobem e nos elevam até ao lugar em que já não podemos descer, nem evadir-nos – o *Há* sobre o *Há*” (IQC, p.44-45).

E: “vejo as pedras do Egipto caindo dos telhados com o seu nome inscrito. As pedras não são uma metáfora. São todo o colorido do *A*” (IQC, p.134). E, a-mais:

– Sim. Como o *há* é exterior e anterior aos mundos, *há* e *há*-sempre é a mesma coisa

como aqui e ali,

como houve, *há* e *haverá*

– Creio bem que sim.

– Se assim for, entre *houve* e *há*, por exemplo, *haverá* sobreimpressão. Não saberemos mais por isso, mas assistiremos a um efeito surpreendente de beleza sem nostalgia.

– Uma aura não é assim? (IQC, p.58).

Atentemos, com *olhar atópico*: de *A* em *Há*, o *Há* sobre o *Há*; o *A*; entre *houve* e *há*, *haverá*, *sobreimpressão*, uma aura. A que poderíamos propor: na indiferença entre suas formas, o *há* é o inacabado da letra que, muda, é letra-só, desenho e contorno que se assiste com o olhar. O *atópico*. Aquele que vê, do alto, sulcos sobre o branco da página, os vê como contorno-todo-só, “acrescentando o expoente de uma figura categórica à figuração literal de um termo verbal, mas é para melhor nos conduzir ao fato de que nós nos

³¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.12.

encontramos na escrita onde mesmo o pretendo ‘ideograma’ é uma letra”.³¹⁵

A letra, aquilo que é escrito,³¹⁶ aquilo que se lê.³¹⁷ A-mais: letra, aquilo que é possível ver. E, possível ver, é a letra-só que escandimos, que, conforme a *textualidade Llansol*, coincidimos, com o *há*:

Nesse papel,
transcrevo o que descubro através das linguagens para que, finalmente, se
componha a da música que permite cantar a leitura. Um, dois,
três, quatro.
Arbricelo, Vulcano, Rorante, Ciro, Celso, Gratuita, Cirilo, Angelikos,
Idílio, Emmanuel, eu, os outros, os mesmos e os diferentes, o Há
coincide com um grande número (CL, p.169).

O *há* coincide com “um”, “grande número”. Queremos ver, assim, nos tantos nomes de “qualquer” “uma” figura, o coincidir do *há*. Isso, a modo de ver que, de fato, o *há* está em “qualquer” palavra; o *há* escrito em as suas formas: “um” *h* + “um” *a* = *h1á*, *há*.

Escandimos, coincidindo, e chegamos a:

O *há* existe como aquilo que pulsa e se expande: *h*, letra *hagá* traço-só.

Começamos, avançando, e perguntando: qual o som de “um” *h*?

A que o *há*, no centro do dicionário, nos responde:

Oitava letra do nosso alfabeto, que não representa nenhum som (haver, ahn); participa da formação de dígrafos: ch para a consoante fricativa côncava palatoalveolar surda (chave), nh para a consoante nasal palatal (ninho) e lh para a consoante lateral palatal (falha); pode representar aspiração em palavras interjetivas ou onomatopaicas (hum, hã).³¹⁸

H, letra-só vista, letra-só muda. Não representa nenhum som: mas se escreve. Como a letra.

Seria algo como uma letra-só suplementar, com a qual o vazio da letra, e das letras, parece ser presentificado à visão. Do mesmo modo como Lacan escreve:

Para ser exato e tornar o Outro absolutamente estranho ao que aqui

³¹⁵ LACAN. *Escritos*, p.241.

³¹⁶ LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.52.

³¹⁷ LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.32.

³¹⁸ H. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=h>>. Acesso em 13 dez. 2014.

poderia ser, pura e simplesmente, coadjuvante, talvez eu seja forçado, esta noite, a acentuar com algo de suplementar o A com que marco esse Outro [*Autre*] como vazio. Acrescentemos um h. O *Houtro*: não seria um modo ruim de fazer entender a dimensão do *Hum* que pode entrar em jogo aqui.³¹⁹

Interessa ao *olhar atópico*, aqui, que a escrita do *h* nada acrescenta ao som: suplementarmente, talvez, a palavra acresce em vazio ao olhar. Recebe, da escrita, como sulco e corte, um traço, um traço contínuo:

o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera do dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu soubesse escrever um texto sempre limpo, tiraria o traço (IQC, p.66).

É contundente como a presença do traço no texto llansoliano desconcerta o olhar *legente*. Afinal, o traço, o que é? Essa, uma das perguntas mais frequentes diante do texto de Llansol.

O traço, aqui, é literal. “Irritante”, pois “contínuo”, já que irritar é característica daquilo que afeta por insistência. É uma “dobra”, efeito da força que punge no lápis sobre o papel, e um “barço”; essa, a palavra que, aqui, nos punge, pois “barço” é uma corda de enfeixar, açoitar réus ou de enforcá-los.³²⁰ Impacta-nos essa imagem, e o *olhar atópico* lê, em Lacan: “sobretudo não toquem nessA GAdanha, inicial da História”,³²¹ tradução para a frase “ne touchez pas à la hache, initiale de l’Histoire”.³²² Em francês, “ache” é tanto “machado” quanto o nome da letra *h*; a tradução, curiosamente tentando manter a relação letra e imagem, articula duas palavras, um pronome e um substantivo, “nessA GAdanha”, importando-nos que “gadanha”, não sendo “machado”, é uma “foice de cabo comprido para cortar feno”.³²³ Palavras diferentes, em línguas diferentes, barço, machado e

³¹⁹ LACAN. *Seminário 19*: ... ou pior, p.97. Destaques no original.

³²⁰ BARAÇO. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=bara%25C3%25A7o>>. Acesso em 30. nov.2013.

³²¹ LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.52.

³²² LACAN. Séminaire Encore (Mardi, 16 janvier 1973). In: *Acheronta*. Disponível em: <<http://www.acheronta.com/encore/encore5.htm>>. Acesso em 20 dez. 2014.

³²³ GADANHA. In: HOUAISS. *Dicionário virtual*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=gadanha>>. Acesso em 13 dez. 2014.

gadanha, se postas em relação, guardam uma imagem comum: cortar, para se formar feixes: coincidindo, traço e *h*, são marcas do corpo, falhado, nunca concluso, sempre em processo de recolha e de penetração textual:

[d]a mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que faço aquele traço para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico (E, p.51).

Fisicamente toca, o traço. Como o *h*.

E, talvez, como a marca que, desde o começo de nosso texto, “dá-se” presente como hífen, nossa tentativa de, escrevendo imagens de pensamento, contornando o *há* de Llansol, envolver o que dizemos no “*há*: um-corpo-‘dá-se’-todo-aberto-só” e nas escansões desse primeiro *pensamento verdadeiro*, o hífen reforça nossa impossibilidade de dizer o todo do *há*. Ademais, sublinha a não-união dos elementos que fragmentamos, a modo de uma “ambiguidade essencial”, como afirmamos, mostrando, contudo, pela via do traço que “irrompe” no “tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte”, que a suplência das letras é silenciosa – já que, como *h*, o hífen também é ilegível – mas promotora de *anel*, de união: “traço de união que me é próprio e me há-de ligar, no futuro, à sua imagem” (AC, p.41).

Como dom, este contorno da letra também é promessa, promessa assentada sobre o fato de que a letra é um traço faltante: traço-só. E, a-mais, o hífen, não sendo lido, mas agudamente visto, sinaliza que, como promessa, o *anel*, a união, é possível: atentando para o som, ouvimos que, ao ser seguido pela consoante “s”, o silêncio do hífen recebe, como suplência, um plural que se anula no singular do “só” que se segue: como em “traço-só”, podemos ouvir traçossó – e, para ver, traços-só –, como no Um de Lacan que, nunca, chegará ao dois. O som, então, manifesta o que o hífen marca como impossibilidade insuperável: as letras não se unem – talvez, se aproximem por subtração,³²⁴ pelo sinal de menos que o hífen, a um só tempo, também sinaliza. Cada uma pulsa na singularidade de seu contorno, de seu um-corpo-“dá-se”-todo-só; como as figuras, contornos, delineamentos sobre traços abertos: “a ruptura, a fenda, o traço de abertura faz surgir a ausência – como o grito não se perfila sobre o fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como

³²⁴ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.85.

silêncio”.³²⁵

Esse traço-só do *h* é como a letra, litoral: rasura, escoamento, construção de vazio: “a letra que constitui rasura distingue-se por ser ruptura”;³²⁶ letra como litoral entre espaços diferentes e que nunca se tocarão, se não, talvez, pelo contorno por ela desenhado;³²⁷ reflexão que surge em Lacan quando, sobrevoando, de retorno do Japão, a planície siberiana, vê, na superfície branca, os traços do escoamento das águas:

Entre as nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que é chamado de planície siberiana, uma planície realmente desolada, no sentido próprio, de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, reflexos desse escoamento.³²⁸

Traços brancos, que aparecem pela “sombra do que não reluz”, de um buquê: “rasura sozinha, definitiva, é essa a façanha da caligrafia”.³²⁹ A letra é, pois, uma construção de vazio, aquilo que se escreve, como corpos feitos de linguagem, corpos de vazio provocado (STL, p.7), corpos de vazio deslumbrado (STL, p.8).

Em suma, escrever é construir um vazio, um ravinamento.³³⁰ Tracejar para marcar um espaço esvaziado de significação, que está no real,³³¹ e entre ele e o simbólico, a linguagem.³³² A escrita, portanto, é uma “desocupação”,³³³ dizemos com Blanchot:

³²⁵ LACAN. *Seminário 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p.33.

³²⁶ LACAN. *Seminário 18*: De um discurso que não fosse semblante, p.114.

³²⁷ LACAN. *Seminário 18*: De um discurso que não fosse semblante, p.109.

³²⁸ LACAN. *Seminário 18*: De um discurso que não fosse semblante, p.113.

³²⁹ LACAN. *Seminário 18*: De um discurso que não fosse semblante, p.113.

³³⁰ LACAN. *Seminário 18*: De um discurso que não fosse semblante, p.116.

³³¹ LACAN. *Seminário 18*: De um discurso que não fosse semblante, p.114.

³³² A “Letra material, [...] se desloca por entre espaços heterogêneos, desenhando a continuidade e a descontinuidade entre os campos simbólico e real. Por não estar atrelada a uma cadeia significante, o deslocamento da letra produz aquilo que Lacan chama de *pas de sens*. Essa expressão francesa pode ser traduzida por “sem sentido” ou, literalmente, “não sentido” e, ainda, se tomarmos cada uma das palavras separadamente (*pas* e *sens*), teremos o “passo de sentido”. Certamente Lacan se beneficiou dessas variações e dos paradoxos produzidos por essa expressão, no desenvolvimento das formulações sobre a noção de letra, de literatura e de lituraterra, em sua articulação com a psicanálise.” PAULA. *Cor’p’oema Llansol*, p.70-71, nota 186. Para mais reflexões sobre a noção lacaniana de “letra”, recomendamos: LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.17-67; e, também, MANDIL, Ram. Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003, p. 26-62.

³³³ Preferimos a tradução de *désœuvrement* como “desocupação”, seguindo Paulo Fonseca Andrade: “É importante aqui atentarmos para a palavra *désœuvrement*, utilizada por Blanchot e que traduzimos por *desocupação*. Nas traduções para o português, tem-se preferido *ociosidade*, ou *inoperância*, e ainda *não obrar*. Apesar de *desocupação* não estabelecer, como no original francês, um jogo de palavras com *obra* (*oeuvre/désœuvrement*), ela mantém os sentidos de “ociosidade”,

A escrita traça, mas não deixa traço, assim não autoriza o remonte, a partir de algum vestígio ou signo, de nada além dela própria como (pura) exterioridade e como tal jamais dada ou se constituindo ou se reunindo em relação de unificação com uma presença (por ver, ouvir) ou a totalidade da presença ou o Único, presente-ausente.³³⁴

Tomando a “desocupação” como operada pelo traço-só que esvazia, o *olhar atópico* nos faz pensar que, se é possível “desocupar um imóvel” para que outros venham, por ele, ser passagem e travessia, talvez essa “desocupação” promovida pela *textualidade Llansol* seja a possibilidade de se criar espaços de hospitalidade e acolhida. Silvina Rodrigues Lopes afirma que tal hospitalidade do texto de Llansol se caracteriza entre “o determinado e a indeterminação”,³³⁵ e é oferecida, dadivosamente, aos errantes.³³⁶ Aos que erram, e caem pelo amor:

– O que decorrerá, como prova de amor, entre dois seres que tentam? – pergunta Úrsula ao *Mais Jovem*, nunca ocultando a cena: – Para que lado cairão: para o lado da auréola ou para o lado do nada?

“Para o há ou para o não-há?”, pensei.

O *Mais Jovem* não sabe, e Úrsula sugere-lhe que os envolva com um traço a lápis para assinalar o lugar onde cairão por amor (IQC, p.110).

O amor, essa queda, descenso, morte, como o traço, marca a possibilidade de escrita da união entre todas as coisas, já que “o principal objetivo de Eros [é] unir e atar”.³³⁷ Há, então, é uma hospitalidade oferecida aos que erram, amantes, e que o traço a lápis, qual auréola de cuidado, os assinala para que conheçam o caminho, a via do *há*.

Tal hospitalidade é absoluta, talvez, como aquela que Derrida, no rastro de Lévinas, via como aquela que se oferece para a acolhida do infinito, a hospitalidade que, como traço-só, suspende “a linguagem, uma certa linguagem determinada, e mesmo o endereçamento ao outro”.³³⁸ Hospitalidade como a que o próprio Derrida oferece a Lévinas, no texto “A palavra Acolhimento”, pronunciada em “Rosto e Sinai”, evento

“sem ofício”, “livre”, e também de “esvaziamento”, como quando se diz “desocupação de um imóvel”, reiterado aí pelo prefixo *des-*.” ANDRADE, Paulo Fonseca. Os lugares da escrita, p.120, nota 2.

³³⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita*: a ausência de livro, p.206.

³³⁵ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.23.

³³⁶ LOPES. *Teoria da des-posseção*, p.27.

³³⁷ FREUD. O Eu e o Id, p.54.

³³⁸ DERRIDA. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*, p.117.

realizado em 1996, no seu primeiro ano de morte:

Como interpretar, *em nome* de Lévinas, essa hospitalidade? Como ensaiar isso falando não em seu lugar e nem em seu nome, mas com ele, falando-lhe também, em primeiro lugar escutando-o hoje, dirigindo-nos a esses lugares em que, para lembrar-lhes os seus nomes, ele re-nomeou o Sinai e o rosto, “Sinai” e “rosto”? Estes nomes foram associados para serem dados a esse encontro, mas sabemos como ouvi-los? Em que língua? Nomes comuns ou nomes próprios? Traduzidos de uma outra língua? A partir do passado de uma escritura santa ou de um idioma por vir?³³⁹

Assim, parece-nos, o que se desenha, no *há*, traço-só, *h*, é a hospitalidade que acolhe um espaço de solidão: a abertura para a solidão daquele que, ao ser figura, “dá-se” o escrever como “abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém”.³⁴⁰ Escrever o “um” *h* “um” *a*, a abertura solitária da figura, ao encontro inesperado do diverso.

Avançamos nossa escansão. Coincidimos, com o *há* e sobre o *há*. E escrevemos:

O *há* existe como aquilo que pulsa e se expande: *a*, letra *há*-berto-só.

O *há*, marcado por uma ausência de escrita, pulsa, expansivamente, como um som-aberto: *há*, *a*, *ah*, verbo ter ou existir, interjeição de sussurro-dor-gemido, primeira letra do alfabeto, artigo feminino. Uma abertura do orifício oral, seu fecho: “‘vamos voltar ao princípio que se liga ao fim’, e projetou sobre o vale a visão que trazia” (IQC, p.167), mesmo na visão de que “o fim do texto é imprevisível – estaca subitamente. Fica dito” (IQC, p.5): o que pode ser compreendido como o “final” do texto estaca de súbito em sua imprevisibilidade; e, mais, não se pode prever o fim a que se dirige, pois sua marca é o traço-só, corpo-só que se destina, firmemente, ao infinito: e, assim, fica dito, escrito sem fim.

Estamos diante de um-aberto-só. E “dá-se”, no “dar-se no aberto, junto com esse aberto mesmo [...] é o próprio ser”,³⁴¹ compreendendo, pois, o “ser” como a aventura de ser, como o fato de que o ser não se conclui: na generosidade do “dá-se”, *há* aberto, *há*berto. Como uma palavra que “nomeia o âmbito aberto, no qual mora o homem. O aberto de sua morada permite a manifestação do que advêm à essência do homem, ou seja, que, advindo, se estabelece em sua proximidade.”³⁴²

³³⁹ DERRIDA. A palavra Acolhimento, p.36. Destaques no original.

³⁴⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.26.

³⁴¹ HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.347.

³⁴² HEIDEGGER. *Marcas do caminho*, p.367.

Estamos, parece-nos, no ponto-só de abertura da letra do *há*: seu começo, fim, ponto-só de passagem como nome e perda de letras da identidade, encontro com o espaço do infinito: “‘É tão pequena, dar-lhe-ei um pequeno nome: Ana’ [...] ‘Ana’, repetiria muitas vezes, antes de morrer” (CA, p.16), nome que, por fim, pode, pela via da subtração, da *desocupação*, abrir-se ainda a-mais ao infinito da letra, num começo e final coincidentes, sem início, sem fim, pura passagem e abertura: “– Ana, o teu nome começa e termina no princípio. – Referia-se aos dois aa” (CA, p.110).

Figuras, no aberto das moradas, trocando de corpos, nomes, atravessando pelo *pacto de bondade*, no *fulgor* dos mundos do vivo. No *háberto-só*, “dá-se”

[o] instante em que, sem que nenhuma barreira constitua obstáculo, os seres e as coisas entram no espaço de uma percepção pura. Nada os opõe entre si, como nada impede que se perceba sua infinita totalidade. Nesse espaço sem barreiras, cada termo por modesto que seja aparece igualmente mostrando à luz de sua unicidade seu esplendor único.³⁴³

dela, ao seu redor, para além do vale, sobre o movimento do rio, o que se desenha ao *olhar atópico* é a centralidade do *há*. Ocultamento: “não é um verdadeiro *há-de vir* mas um ocultamento de grafia” (STL, p.10, destaques no original). Também no nosso olhar, o *há* se apresenta como o “uma a uma”³⁴⁵ pelo qual as imagens se dão. Como o “um *há* um” em que as imagens, no início-fim in-coincidentes, se abrem no seu bojo, no vazio em que o *a* é a abertura das coisas, pois “um jarro é formado pelo som do jarro, mas eu vejo a palavra jarro que tem o seu bojo no *a*” (FP, 123, destaque no original).

No *a* do jarro, a sua abertura para receber e doar. O *há* do jarro.

Abre-se para um atravessamento que, como o líquido que nele entra para ser, logo depois, dispensado, é instância de acolhida a partir do vazio que lhe constitui como estrutura, espaço, expansão, pulsação pelo movimento do ar e pelas mãos do artesão. Como Heidegger, tratando d’“A Coisa”, nos diz que, necessariamente, a “coisa é uma jarra”,³⁴⁶ pois o que caracteriza a sua coisidade é o fato de ser receptáculo, sua possibilidade de ser construída ao redor do vazio e, por isso, ser espaço de acolhida: “O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe”.³⁴⁷ Vazio que recebe para receber e para doar.

Com essa imagem-enigma, o *olhar atópico* nos faz pensar, então, que aquele que escreve, assim como o oleiro, toca com sua mão o vazio em que pousam as letras; e, seu primeiro traço, qual *a*, qual *há*, é a escrita de uma “desocupação” cujo movimento não se encerra, mas avança, jarro-vaso que acolhe o líquido e o ar, e, com o ar, paira sobre as águas, numa imagem em que se confundem todos os vazios, todas as coisas do mundo que se encontram no seu *há* vazio em expansão e abertura: “o vaso descia as águas do rio, que se mostravam calmas conduzidas pela destinação do vaso; fragmentos de sua vida pessoal iam sendo constantemente perdidos e confundiam-se com as paredes das rochas que a rodeavam” (CA, p.41). *Há* vazio, *há* do receber, do doar:

Como é que o vazio da jarra recebe? Ele recebe, acolhendo o que nele se vaza. Ele recebe, acolhendo o recebido [...]. Tanto o acolher da vaza como o reter do vazado pertencem, porém, reciprocamente um ao outro. Sua união se determina pelo vazar com que se acha em sintonia a jarra, como jarra. Assim, a recepção dupla do vazio repousa, portanto, na vaza. Somente como vaza é que a recepção se faz e se torna tal como ela é. O vazar da jarra é doar. É no doar da vaza que vige e vigora o recipiente do

³⁴⁵ LACAN. *Seminário, livro 20*: mais, ainda, p.16.

³⁴⁶ HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p.144.

³⁴⁷ HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p.147.

receptáculo. Todo receber necessita do vazio, como recipiente. A vigência do vazio recebedor se recolhe e concentra em doar. É que doar é mais rico que um simples dispensar. O doar reúne em si aquela dupla recepção e a recolhe à vaza.³⁴⁸

Se, então, é possível que todas as imagens do jarro, em sua abertura no *há*, se encontrem, talvez isso possa ser visto como uma forma aguda do “dá-se” da generosidade que acolhe o que, do outro, como outro, vaza e se derrama: o próprio do outro, seu vazio, pois “é justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo”.³⁴⁹ Assim, o seu “dar o oco da carência”, sua misericórdia, se conforma como um encontro escritural no vazio da linguagem em que, “pequena cova do vazio”,³⁵⁰ ela recebe letras, sempre outras, e re-lidas, sempre esvaziadas, letras “calmas conduzidas pela destinação do vaso” (CA, p.43): a *destinação do vaso*, sua possibilidade de ser borda que acolhe a generosidade daquilo que, no seu interior, se derrama para ser doado logo a seguir a outro receptáculo: como as figuras da des-posseção que, não se fechando, não se concluindo, são o sempre “dá-se” do seu próprio corpo como trajeto de *afectos*, o *vivo* ampliando-se em *vivo*. E também acolhe o que o atravessa, aquilo em que o vaso vaza, instante entre o fora de sua íntima profundidade e o fora de sua amplidão exterior, infinito-*há*-infinito:

Na palavra, havia o poço e o jogo. O jogo, disse-lhes, consiste em dançar nos bordos do poço.

– Os bordos do risco? – perguntaram.

– Sim. O bordo é eu. Quem me chama está no fundo do poço, ou esvoaçando-lhe por cima.

– Quem te chama? – quiseram saber para compreender a regra do jogo.

– O há – respondi-lhes – Quem havia de ser? (STL, p.9, destaque no original).

A dança arriscada “dá-se” nos bordos do poço-letra, ao redor do *há* que chama, desde o seu “fundo”, sua profundidade vazia, e, ao mesmo tempo, “esvoaçando-lhe por cima”, no infinito do ar, vazio amplo. O *há*, entre a profundidade vazia e a amplidão do vazio infinito, pode ser visto, com *olhar atópico*, como um espaço cuja abertura, *a* da palavra jarro, é, antes-durante-depois, espaço marcado por um furo incontornável e inultrapassável, pois é o *atravessável*: o *há*, escrita-pensamento, é pulsação e expansão a

³⁴⁸ HEIDEGGER. *Ensaio e conferências*, p.149.

³⁴⁹ LACAN. *Seminário 7: A ética da psicanálise*, p.147.

partir de um furo, como o vaso que o oleiro cria “em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo”,³⁵¹ como o “Há-um”: “eu representaria a fundamentação do *há-um* como um saco. Só pode haver Um na imagem de um saco, que é um saco furado. Nada é Um que não saia do saco ou que não entre nele. É essa a fundamentação original do Um”.³⁵²

No interior, um vazio atravessável. Um vazio que, com bordas, é ponto-só em que se desenha um *atravessamento*. Sim: seja qual for o conteúdo, o *há* inegável é que o vazio desenhado o é para ser instância de travessia, *anel*. Em “um” *Anel*, chama no seu interior:

O incognoscível não tem modo de ser pensado, é o *tropel das imagens vindas* do horizonte que ataca a chama que alumia e incendeia o cerne do *anel*.

É impensável adquirir experiência para as enfrentar. Ou mordem, ou beijam (IQC, p.71, destaques no original).

No interior do *anel*, há a exigência de uma posição: morder, beijar; tocar, em suma, com a boca, essa “pequena abertura para o deserto”,³⁵³ primeiro lugar de nosso contato com o ar, o infinito, último lugar de nosso contato com o ar, o infinito: pela boca nascemos e morremos, pela boca, vemos com *olhar atópico*, é possível que façamos as trocas de nossos vazios com os vazios de outrem. Como um desejo de aliança, no sentido de aproximação desejante, não de contratos indiscutíveis, podemos pensar o *anel* como a possibilidade de que as aberturas sejam tocadas, e trocadas, coatravessadas pela troca do *ruah*.

Olhando, com *olhar atópico*, para o objeto *anel*, tirando-o de nossos dedos: um aro, um círculo, talvez de metal, o mais simples objeto que trocamos na cena dos nossos diálogos uns com os outros, e com todas as formas do *vivo* às quais nos dirigimos em *afecto*. O que preenche o *anel*, podemos ver e tocar, é um vazio; um vazio-só desenhado pelo aro, um vazio *atravessável*; vazio em que podemos depositar, com *afecto*, os nossos encontros para tecê-los como textos sempre abertos, em generosidade, no “dá-se” da escrita, *fulgor*.

Vazio, o lugar de vigência da chama no interior do *anel*, um vazio ardente – *texto ardente* –, como um vazio que chama: a que podemos acrescentar, o lugar vazio em que

³⁵⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p.81.

³⁵¹ LACAN. *Seminário 7: A ética da psicanálise*, p.148.

³⁵² LACAN. *Seminário 19: ... ou pior*, p.141.

podem se dar os *encontros inesperados do diverso*, a *legência*: “Eu queria de você o que você tem para me oferecer e presentear”,³⁵⁴ seu vazio.

No *háberto* do *hánel*, pulsando, expansivamente, o *há* dos encontros possíveis da escrita.

Avançamos, escandindo, coincidindo.

Se o que se troca é o vazio em que cada um-só “dá-se”, escrever será: “trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós” (F, p.50).

O *hábsolutamente-só*.

Se “na palavra, havia o poço e o jogo. O jogo, disse-lhes, consiste em dançar nos bordos do jogo” (STL, p.9), o jogo, ao redor do poço da letra, *hábsolutamente-só*, *há-só*. O traço de união, hífen, que escreve o instante do silêncio no *olhar atópico*, revela uma palavra, a *só* de solidão, e oculta, no silêncio *-bsolutamente-* de absoluto. É nesse instante que lemos: “*A solidão é condição da letra*. Talvez pudéssemos mesmo pensar como uma das definições possíveis de letra: ‘a qualidade do que é só’.”³⁵⁵ E, também, nesta língua convertida em enigma-imagem, podemos sublinhar que:

[...] a letra desde sempre já era imagem, que a escrita é um desenho, é acima de tudo desenho: talvez o mais radical dentre todos, justamente por fazer desaparecer em suas linhas a linha da similitude, da figuração, e preferir a distância pontual da imagem inteira, *absoluta* (no sentido etimológico da palavra, que quer dizer “separada”), destacada do mundo, da História, do tempo, da significação.³⁵⁶

Com *olhar atópico*, pensamos, então, que esse “separado”, todo-solto-fora, nos diz de uma possibilidade de uma-solidão-toda-só, “só a solidão é companhia de solidão” (ATJ, p.121), solidão como possibilidade de liberdade: “me deixa a liberdade de ser só” (CA, p.107). Liberdade como escolha para a escrita, solidão como escolha para a escrita, “essa solidão [...] ela é mesmo o que se escreve por excelência, pois ela é o que, de uma ruptura do ser, deixa traço”.³⁵⁷

Então, postos nessa visão do *há-só*, podemos ver a solidão como o anúncio da promessa de encontros – já que, nela, *há*, encontro com a escrita, possibilidade de que eu

³⁵³ BARROS. *Poesia completa*, p.182.

³⁵⁴ BALTHASAR. *Meditar como cristãos*, p.23.

³⁵⁵ ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*, p.40. Destaques no original.

³⁵⁶ ANDRADE. *Retira a quem escreve sua caneta*, p.41. Destaques no original.

não seja só-eu: “só, eu paro, deponho com calma o embrulho no chão, e ficamos, eu e o vulto, de pé, procurando pouco a pouco os olhos um do outro” (CA, p.125). Talvez sob essa imagem, possamos pensar no *sexo de ler* como o encontro numa assimetria alteritária irreduzível, nem fase para uma fusão possível, nem imagem degradada da impossibilidade do encontro. A esse respeito, Lévinas se expressa: “aquilo que é apresentado como o fracasso da comunicação no amor constitui precisamente a positividade da relação. Essa ausência do outro é precisamente sua presença como outro”.³⁵⁸ É o encontro com o outro que, no fato da impossibilidade da relação sexual se dar, se escreve numa assimetria entre os sujeitos no amor, no traço, no *há-só*:

– Mas o que é um amante?

Ela põe a mão no sexo, e diz-lhe:

– Não é só o *faber* disto. *Isto* é a ponta acerada do há. – E leva a mão à cabeça como se ele fosse seu aluno. – Isto – e volta a levar a mão ao sexo aberto que ele olha, mudo de espanto – é auréola e fulgor, mas também força de matar, sobrevivência, nada.

Apesar de estarmos tão próximas, Úrsula nunca teve comigo aquela extrema audácia. Se o faz é porque chegou *uma hora*. E, num rompante, *rasga* o seu próprio sexo, sem sofrer. É apenas uma imagem dela (IQC, p.109, destaques no original).

Apenas uma imagem-enigma, anagrama im-perfeito da assimetria: a ponta acerada do *há*, intumescido *há*, a penetrar os mundos. Os corpos, os seus vazios, “sexo com que se lerá o mundo” (IQC, p.100), o *sexo de lê-los* é um-só que brota como letra da *Fons Vitae*, fonte da *restante vida*, já que “estamos na letra, estamos no Um e estamos completamente sós. Quem nos dá a mão é essa massa distendida de *textualidade* e que, em seu movimento, nos acompanha”.³⁵⁹ Entre o *sexo de ler* e o pensamento, se desenha o movimento da mão, o *afecto* da escrita que, no ar, traceja uma letra, traço-só da possibilidade de um “dá-se” da relação, rasgada no regaço da *textualidade*.

A letra-só nos acompanha à cena feita de letrassó: “e eu meto-me dentro da cena quando se abre a porta, ali é o lugar por excelência para se ficar só” (IQC, p.129), “cena [que] não está no quadro, mas na imagem que há-de vir” (OSH, p.269), imagem, “acto final, antes de partir por milhões de anos” (IQC, p.167), “apenas uma imagem” (IQC,

³⁵⁷ LACAN. *Seminário 20*: mais, ainda, p.128.

³⁵⁸ LÉVINAS. *Da existência ao existente*, p.113. Diz, ainda, o autor: “A intersubjetividade assimétrica é o lugar de uma transcendência na qual o sujeito, ao mesmo tempo em que conserva sua estrutura de sujeito, tem a possibilidade de não retornar fatalmente a si mesmo, de ser fecundo e – antecipando, digamo-lo – de ter um filho” (p.114).

p.109), nossa imagem de *hádeus*:

- Gabriela!
- Sim!
- Ver-nos-emos face a face, daqui a milhões de anos.
- Sim!
- Faça a sua parte! Sem medo, sem medo, sem medo (IQC, p.171).

Eis-nos frente a uma *cena fulgor* de adeus.

Antes de partir, depois de partir – “a tua razão de partir não foi o amor?” (HH, p.35) –, fazer a sua parte do contrato; e fazê-la “sem medo, sem medo, sem medo”. E, se sabemos que “a escrita e o medo são incompatíveis” (FP, p.14), podemos compreender que a parte, a razão de *Gabriela* (“qualquer” figura) continuar partindo é a escrita. Um face a face, nessa assimétrica alteridade, se desenha como a cena prometida do futuro, onde o *espaço edênico* será a morada derradeira das figuras: *há*, face *há*, face *há* face.

No regaço vazio da promessa, um dos nomes do infinito, se desenha um ponto-só de adeus. Adeus que, na leitura de Jacques Derrida, no texto em que, lemos com *olhar atópico*, “dá-se” o dar a morte, se desdobra em encontros possíveis:

Suponho que o *adeus* pode significar pelo menos três coisas:

1. A saudação ou a bênção dada (antes de toda linguagem constativa, “adeus” pode igualmente bem significar “bom dia”, “vejo você”, “vejo que está aí”, falo com você antes de dizer qualquer coisa – e em francês, em certos lugares, se fala *adeus* no momento do encontro e não do da separação).
2. A saudação ou a bênção dada no momento de se separar, de se deixar, por vezes para sempre (isso não se pode jamais esquecer): sem retorno aqui, no momento da morte.
3. O a-deus [à-dieu], o para Deus e o diante de Deus antes de tudo e em toda relação com o outro, em todo outro adeus. Toda relação com o outro seria, antes e depois de tudo, um adeus.³⁶⁰

Antes e depois de tudo, o face-*há*-face com o outro, aqui ou daqui a milhões de anos, um adeus. *Hádeus*: com isso, acrescentamos, então, um sentido *há*-mais aos três de Derrida: se é saudação, bênção na partida, encontro com um outro, *há*-deus ressalta que, na *textualidade Llansol*, todo encontro com “qualquer” figura é tocar na pulsação expansiva de um outro inapreensível – assim como a palavra “deus” tenta, a partir do dicionário de nossa língua, dar substância, substantivando, àquilo que está fora do dizer; e que, por isso,

³⁵⁹ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.77. Destaque no original.

tal palavra, “deus”, “não fala nada *sobre* o que significa ou sobre a realidade significada, nem pode exercer sequer a função de aceno de mão que apontasse para algo que se encontrasse fora da palavra e, por isso, não precisa dizer nada sobre este algo”.³⁶¹

E, como “última palavra antes do calar”,³⁶² *há*-deus, mais que uma existência, indica-nos a escrita-pensamento como contorno das últimas primeiras palavras, aquelas prometidas e anunciadas na promessa de dizer, o inapreensível vulto que, em nós, conosco como figura, “dá-se”: *há*, ressalto no infinito das im-possibilidades, direção, constatação do olhar, desejo que impele para o encontro com o outro – destinação no “dá-se” do *há*.

E, *há*-mais, como *hospitalidade* e *acolhida*, abertura ao outro, *há*bsolutamente-só que vem, se anuncia, como *pujança* do *vivo* e dos *encontros inesperados* entre uns *diversos*.

Por ora, *há*-deus; daqui a milhões de páginas brancas traçadas por letra-só brancas, um face-*há*-face que se desenha. Na *há*bertura, a *vihá*:

Tudo o que há para de súbito. E, constantemente, recomeça (IQC, p.6).

³⁶⁰ DERRIDA. *Donner la mort*, p.72. Tradução nossa. Destaques no original.

³⁶¹ RAHNER. *Curso fundamental da fé*, p.62. Destaque no original.

³⁶² RAHNER. *Curso fundamental da fé*, p.63. Destaque no original.

DE-ÂMBULO

Com o de-âmbulo, de de-ambular, escrevemos: caminhar sem rumo, vagar, errar.

Continuamos, nestas últimas palavras, a começar com a possibilidade de prosseguir a de-ambular: continuamos com o de-âmbulo, um dos nomes-verbos para o que até aqui nos trouxe: a escrita do *há* no *ambo* entre o vagar e o pontuar um fim provisório: um “de-âmbulo”.

E no seu *fulgor*, o caminho de *legência* que, até aqui, nos trouxe, vibra o fato de

_____ter_____

_____aberto_____

_____este_____

_____caminho_____

_____(_STL_,

_____p. _7_)_____

Num traço estendido, continuamos, deambulando, pois este foi o desenho que o *olhar atópico* nos apontou: pulsação, expansão; pulsação do texto e nele, expansão do texto e nele. A via que, então, prosseguimos, é o traço de Llansol, na marca que é, aqui, o caminho aberto na abertura dos caminhos, em que a *textualidade Llansol* é a vibração ao som de um nome-verbo-figura: *há*.

Com *olhar atópico*, fomos a vários *armazéns de sinais*. Sinais que se ofereceram à nossa *legência*. Nessas ofertas acolhidas, nesses encontros de novos inícios, incessantes movimentos de intensidade múltipla, o *há* se manifestou como sua possibilidade de avançar, não cessar, pois os encontros são o movimento dos *afectos* a se tocarem; e a dizerem outras formas de corpo.

Vários sinais se desenrolaram ao *olhar atópico*, nossa figura *legente*. Sinais vindos da literatura, da filosofia, da teologia, da teoria literária, da psicanálise; mormente sinais

como imagens teóricas, que nos possibilitaram avançar, encontrar traços no caminho, abrir os *afectos* de nossa *legência* ao *amor ímpar* do *sexo de ler*: no *há*, e por ele, continuamos a continuar.

Os sinais que encontramos nos falaram de vários lugares em que a *textualidade Llansol*, ao ser atravessada pela morte de Vergílio Ferreira, toca nas respostas, sobremaneira as ocidentais, acerca daquilo que permanece após a morte. Toca em tais repostas, não as assume; por elas passa, quiçá para dizer que, nessa passagem, uma imagem refulge: *há* escrita-pensamento; em ainda mais palavras, podemos acrescentar que escrever, em *legência*, se dá como a possibilidade de que os sinais do amigo morto, seus restos escritos de escritor, sejam fulgorizados, ganhando, no texto, um *há* de claridade e beleza, o modo de existir das figuras.

Três foram as questões que nos nortearam pelo caminho dos três capítulos que compõem esse texto.

Guiados por tais questões que afirmam um lugar de *legência* (não concluir por quaisquer definições), trilhamos nosso caminho; e, como tratamos de reiterar, nosso *olhar atópico* se coloca ao lado da vibração das figuras, não de seu esclarecimento. Com isso, queremos demarcar que, também aqui, não cabe uma “conclusão”, ou mesmo algumas “considerações finais”. O que nos cabe é, pois, continuar a deambular, a trilhar mais alguns passos a esmo, errando, por

_____ter_____

_____aberto_____

_____este_____

_____caminho_____

(STL,_p._7)_

Muitas proposições foram abertas como perguntas. No primeiro capítulo, nos perguntamos: Qual núcleo luminoso de existência em si mesmo que a figura do *há*, em *Inquérito às quatro confidências*, delineia, contorna e modula e de que modo ela o faz? Ainda: O que *há* – tomando como cena a morte de Vergílio Ferreira – que permanece após a morte, na *ressurreição dos corpos*?

A partir daí, trilhamos um caminhar que, nele, nos fez pensar o *há* como a figura em que “dá-se” escrita-pensamento.

Escrita-pensamento que vem, no segundo capítulo, marcado pela questão: Tomando o *há* como figura de escrita-pensamento, como, em *Inquérito às quatro confidências*, ‘dá-se’ a *legência* dos sinais de Vergílio Ferreira, no *ambo* entre o “nosso verbo [...] escrever” (IQC, p.42) e os pressupostos diversos?

Escrevemos, então, a proposição de que, em *Inquérito às quatro confidências*, sinais de Vergílio Ferreira estão presentes, vibrando ao modo de figuras. Imagens como o “álbum de fotografias” em que as imagens se encontram para, já no outro sinal, a carta não respondida, se endereçarem à sua destinação: imagens e letra no “dá-se” da *legência*.

Legência inconclusiva que, enfim, nos encaminha para o terceiro capítulo e sua pergunta: O que a-mais pode ser escrito que “não quebre a incomunicabilidade das palavras” (BDT, p.49) da figura do *há*?

Aqui, pela pulsação expansiva própria da questão, um pensamento se desenhou como uma imagem: *há*: um-corpo-“dá-se”-todo-aberto-só. Com essa imagem, e por aquilo que ela oferece como esforço de não silenciar, continuamos o nosso caminho no a-mais do escrever.

Continuamos, pois “_____ ter _____ aberto _____ este _____ caminho” (STL,p.7) é a pequena primeira imagem derradeira que, nos acompanhando, nos indica o que fazer a seguir ao movimento de origem que se estende. Pulsação, expansão, o *há* é o caminho que temos aberto, esse, aqui, este caminho.

Caminho, verbo, cena: *há*.

Sinais; encontro, álbum, carta: *há*.

Só uma figura: *há*.

Há, h, a: o *há*-mais, amor e suplência, que não cessa de não se escrever porque não é possível se escrever. E se escreve. Como o insondável que não dizemos, e trocamos nas palavras atravessadas de corpo que doamos uns aos outros dos nós, em nós que nos doamos com elas.

Em sinais, imagens e enigmas, escrevemos figuras, umas, quaisquer, que não se concluem em sua passagem rumo aos corpos de letra. No *há*,

_____ ter aberto *este* caminho (STL,p.7)

E, por ele, este, continuar o “ter aberto”.

Continuar, prosseguindo por um fim, provisório fim.

Há.

REFERÊNCIAS

De Maria Gabriela Llansol:

Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Ardente Texto Joshua. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

Cantileno. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.p.37-49: Amar um cão

Um beijo dado mais tarde. Lisboa: Rolim, 1991.

Cantores de leitura. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

Carta ao legente. Belo Horizonte: Breve Colóquio Intenso da Psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol, 2011.

Na Casa de Julho e Agosto. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

Causa amante. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

O curso natural. In: ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Trad. de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p.11-22.

Entrevistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Um Falcão no punho. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Finita. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Inquérito às quatro confidências. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Imagens e fragmentos do espólio de M. G. Llansol. FENATI (org). *Partilha do incomum*: leituras de Maria Gabriela Llansol. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p.291-362.

Lisboaleipzig I – O encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.p.135-147:O encontro inesperado do diverso; p.124-134: O extremo ocidental do Brabante; p. 116-123: Para que o romance não morra.

Livro de Horas I: Uma data em cada mão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

Livro de Horas IV: A palavra imediata. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

O livro das comunidades. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

Onde vais, Drama-Poesia? Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

Parasceve. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

O pensamento de algumas imagens. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p.103-123.

A Restante Vida. Lisboa: Relógio d'Água, 2002

O Senhor de Herbais. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

O sonho de que temos a linguagem (diário). *Colóquio/ Letras*, Lisboa, Fundação Gundabenkian, 143/144, jan.-jun. 1997, p.5-18.

Das figuras:

Figura 1. Herbais, Bélgica. Extraída de: LLANSOL, Maria Gabriela. O pensamento de algumas imagens. *A restante vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p.121

Figura 2. Acrópole, Atenas. Disponível em: <http://www.greece-athens.com/photo.php?photo_id=56>. Acesso em 27 jun. 2014.

Figura 3. Maria Gabriela Llansol e Vergílio Ferreira. Extraída de: LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.172. Direitos reservados ao Espaço Llansol, Sintra, Portugal.

Outros:

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destrução da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

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

ANDRADE, Paulo Fonseca. Os lugares da escrita. ANDRADE, Paulo Fonseca; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GpEa/CAPEs, 2013.

ANDRADE, Paulo Fonseca. *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001 (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).

ANDRADE, Vania Baeta. De um quarto só: A letra e a transmissão em Maria Gabriela Llansol. OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de (Org). *Um nome de fulgor: Maria Gabriela Llansol (1931-2008)*. Niterói: Editora da UFF. 2012, p.73-83.

ANDRADE, Vania Baeta. Este é o jardim que o pensamento permite ou isto não é uma metáfora. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta (orgs). *Livro de asas, para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.57-66.

ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix, 2005.

BALTHASAR, Hans Urs von. *Ensayos Teológicos: IV Pneuma e Institución*. Trad. Eloy Rodriguez Navarro. Madrid: Encuentro, 2008.

BALTHASAR, Hans Urs von. *Meditar como cristãos*. Trad. Clóvis Bovo. Aparecida: Santuário, 2004.

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. O fulgor como método de leitura: Llansol e os Maxakali. *Breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol*. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2012/03/14/o-fulgor-como-metodo-de-leitura-llansol-e-os-maxakali/>>. Acesso em 12 dez. 2014.

BARRENTO, João. Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006, p.175-183.

BARRENTO, João (org.). *O que é uma figura?* Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

BARRENTO, João. “O texto dos tempos”. In: FENATI, Maria Carolina (org.). *Partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p.19-46.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad e org. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. CASTELLO BRANCO, Lucia (org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p.66-81.

BÍBLIA JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA SAGRADA TRADUÇÃO DA CNBB. São Paulo: Loyola, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANK, Josef. Espírito Santo/ Pneumatologia. In: EICHER, Peter (org). *Dicionário de conceitos fundamentais de Teologia*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Trad. David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol II. Petrópolis: Vozes, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Alguém que saiba ler. In: ANDRADE, Paulo Fonseca; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GpEA/CAPEs, 2013, p.65-70.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Nuvens de pensamento branco. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta (orgs). *Livro de asas, para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.227-252.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Paisagens em sobreimpressão: Maria Gabriela Llansol e a Geografia dos Rebeldes. *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*. 2012. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/Lucia%20Castello.pdf>. Acesso em 10 dez. 2012.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Sobre o sexo da paisagem: Maria Gabriela Llansol e a escrita da desmemória. In: CAMARGO, Fábio Figueiredo; PAGANINI, Luiz Antônio; PASSOS, Vinícius Lopes (orgs.). *Inventário do corpo: recortes e rasuras*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2011, p.47-56.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

COPI, Irving M. *Introdução à lógica*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

COUTO, António José da Rocha. Narrativas da Criação. *Igreja e missão*. n. 192-193 (2003), p.3-58. Vila Nova de Gaia Portugal.

DAUTZENBERG, G. Espírito. In: BAUER, Johannes. *Dicionário Bíblico-Teológico*. Trad. Fredericus Antonius Stein. São Paulo, Loyola, 2000, p.126-136.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Donner le temps*. Paris: Galilée, 1991.

DERRIDA, Jacques. A palavra Acolhimento. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.31-142.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DUNKER, Christian. As Escansões do Gesto: Notas para uma Teoria Psicanalítica da Ação. [s/d]. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/chrisdunker/files/1869/10127/2003+-+A+Escansao+do+Gesto++Teoria+da+A%C3%A7%C3%A3o+em+Psican%C3%A1lise.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2014.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

EIRAS, Pedro. O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol. In: PEREIRA, Belmiro Fernandes; VÁRZEAS, Marta (org). *As artes de*

Prometeu: Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009, p.183-191. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6672.pdf>>. Acesso em 04 mai. 2014.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. Lisboa: Verbo, 1971.

FERREIRA, Vergílio. *Para sempre*. São Paulo: Difel, 1985.

FREUD, Sigmund. (1920). Além do princípio do prazer. *Obras completas*, vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.161-239.

FREUD, Sigmund. (1923). O Eu e o Id. *Escritos sobre a psicologia do Inconsciente*, vol. 3. Trad. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2007, p.13-92.

FREUD, Sigmund. (1915). Pulsões e destinos da pulsão. *Escritos sobre a psicologia do Inconsciente*, vol. 1. Trad. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2004.p.134-173.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Trad. Zaida Maldonado. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-Lit – FALE/UFMG; Editora UFMG, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos Filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (Col. Os Pensadores).

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Marcas do caminho*. Trad. Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>.

JOAQUIM, Augusto. Durante anos (posfácio). In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996, p.167-211.

JOAQUIM, Augusto. Para onde vamos? In: FENATI, Maria Carolina (org.). *Partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p.231-238.

KONINGS, Johan. *Sinopse dos Evangelhos de Mateus, Marcos, e Lucas e da "Fonte Q"*. São Paulo: Loyola, 2005.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

LACAN, Jacques. *O seminário 7: A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *Seminário 18: De um discurso que não fosse semblante*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *Seminário 19: ... ou pior*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário 20: Mais ainda*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN. *Seminário 23: O Sinthoma*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

LACAN, Jacques. Séminaire Encore (Mardi, 16 janvier 1973). In: *Acheronta*. Disponível em: <<http://www.acheronta.com/encore/encore5.htm>>.

LAM, Rabino Uri. Bereshit. *Congregação Israelita Paulista*. Disponível em: <<http://www.cip.org.br/2012/10/bereshit/>>. Consulta em 01 mai. 2014.

LÉVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Trad. Paul Albert Simon e Ligia Maria de C. Simon. Campinas: Papirus, 1998.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre alteridade*. Trad. Pergentino Pivatto, Evaldo A. Kuiava, José Nedel, Luiz P. Wagner, Marcelo L. Pelizolli. Petrópolis: Vozes, 2010.

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

LÉVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.

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

LOPES, Silvina Rodrigues. A poética do desprendimento. In: FENATI, Maria Carolina (org.). *Partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p.59-87.

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

MACIEL, Maria Esther. Llansóis de areia: uma leitura de *Onde vais, Drama-poesia?*, de Maria Gabriela Llansol. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta (orgs). *Livro de asas, para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.179-187.

MAIA, Elisa Arreguy. A textualidade Llansol. CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.119-131.

MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: Literatura e Psicanálise*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

MANDIL, Ram. Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

MARÍAS, Julián. *História da filosofia*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013 (Coleção Cosac Naify Portátil, 24)

MONDIN, Battista. *Curso de filosofia*. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1982 (vol1), p.83.

NASCIMENTO, Lislely de Souza. *Vestígios da tradição judaica: Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

NIETZSCHE. *A Filosofia na Época Trágica dos Gregos*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008.

PARMÊNIDES. Fragmentos, doxografia. In: BORNHEIM, Gerd (org. e trad.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 2010, p.53-59.

PASSAES, Manoel Fernando. *Aparição de Vergílio Ferreira, para além do existencialismo, o humanismo integral*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007. (Tese, Doutorado em Literatura Portuguesa).

PAULA, Janaina Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

PAULA, Janaina Rocha. Por uma poética da tradução. *Cadernos de Tradução*. n.31, 2013/1. p.81-102.

PLATÃO. *Parmênides*. Trad. Maura Iglésias e Fernando Nascimento. São Paulo: Loyola, 2003.

POMMIER, Gerard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas: ensaios e entrevistas*. Trad. J. Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy e Thiago Blumenthal. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAHNER, Karl. *Curso fundamental da fé*. Trad. Alberto Costa. São Paulo: Paulus, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro: Iluminações e Poemas*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

RICOEUR, Paul. *Le Volontaire et l'Involontaire*. Paris: Aubier Montaigne, 1967.

SAMUDIO, Jonas Miguel Pires; PARAVIDINI, João Luiz Leitão. Um contorno todo aberto: as figuras e o feminino em Maria Gabriela Llansol. *Revista Scripta* v.18, n.35, p.19-34. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/8804/pdf>>. Acesso em 24 dez.2014.

SAMUDIO, Jonas Miguel Pires, PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Metamorfoses da serpente: do Gênesis a Carvalho Júnior. CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues (org). *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p.190-204.

SOARES, Maria de Lourdes. “Um torvelinho de intensidades”: O texto-querubim e daímon da escrita. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 4, nº 8, Abril de 2012.

SOARES, Maria de Lourdes. O diário de Llansol: a ordem figural do cotidiano. ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (orgs). In: *Um corp'a'screver2*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998, p.50-58.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STAUDINGER, F. Pai. BAUER, Johannes. *Dicionário Bíblico-Teológico*. Trad. Fredericus Antonius Stein. São Paulo, Loyola, 2000, p.295-297.

VIDAL, Eduardo. Há Um. In: CESAROTTO, Oscar (org). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p.43-54.

WILDE, Oscar. *Contos e novelas*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.