

*a rosa da inflorescência*

**a metamorfose dos afectos em *Amigo e Amiga*, de Maria Gabriela Llansol**

Cristiana Vasconcelos Rodrigues, Centro de Estudos Comparatistas

**É isso, a língua sente a perda da língua  
companheira \_\_\_\_\_ é essa a descoberta do dia.  
(AA 26)**

O exercício de ordenação e de classificação do *tropel de imagens*<sup>1</sup> que perfaz *Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004*<sup>2</sup> não é propriamente vital a uma leitura com sentido; de facto, é necessário que o leitor se liberte dos seus dispositivos de leitura correntes e, no seu lugar, pratique uma outra inteligência textual, ou *legência* (como já vai sendo o termo comum, achado por Llansol), para abraçar a dimensão do que aqui nos é *exposto* (AA 19).

Partir para a análise de qualquer texto de Maria Gabriela Llansol implica alguns pressupostos, que a propósito de AA se actualizam e reforçam. O primeiro deles é o facto de se trazer, para o plano do narrado, o complexo processo da sua escrita, assistindo-se à convivência crónica entre ficção e empiria, levada a um grau inaudito, com consequências incontornáveis já por nós fixadas a propósito da análise do projecto *Lisboaleipzig* (Rodrigues 2006<sup>3</sup>). Esta ponderação do texto sobre si mesmo, que é contínua e endógena à sua identidade estética, não pode ser ignorada por quem o estuda, trazendo consigo tanto de perturbação no livre uso das ferramentas próprias da análise literária, quantas as possibilidades de se encontrarem outras vias de leitura e de crítica. O texto de Maria Gabriela Llansol advém de uma abertura ao mundo pensante e afectiva, que opera, para que viva, uma rasura formal e conceptual no seu discurso poético. Não se trata de uma deslocação formal ou substancial, cuja fórmula estanque se actualiza a cada novo livro; trata-se, sim, de um exercício sempre novo (porque sem outro

---

<sup>1</sup> *Lisboaleipzig II. O ensaio de música*, Lisboa: Rolim, 1994, 128.

<sup>2</sup> Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. Todas as citações deste livro vêm referenciadas com a sigla AA e a página entre parêntesis.

<sup>3</sup> Cf. em particular o estudo sobre a figuração do texto (pp.201ss.), feita em *Lisboaleipzig II*.

objectivo que não seja o da sua demanda) de medir a escala dos afectos, de convocar todos os corpos da afecção (no sentido espinosiano do termo), e de cultivar o entendimento dessa matéria informe a partir de uma escrita que a "nomeia" (AA 139) as vezes que forem necessárias<sup>4</sup>, até que surja a imagem e a figura, que ainda assim nunca são um corpo estático e acabado, mas desdobramentos desse mesmo exercício. Neste contexto, compreendemos o sentido da frase que aparece no segundo dos três diários de Llansol, que diz que "tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver"<sup>5</sup>.

Este primeiro pressuposto resulta imediatamente num outro: o espinho auto-reflexivo do texto traduz-se numa profusa terminologia, que serve de esteio para a sua autodeterminação, e que cresce, no devir textual, como a sua morada incerta. O termo *legente*, por exemplo, não se deixa explicar simplesmente como uma deslocação do sentido de "leitor"; em poucas palavras, diz mais da intensidade na relação (afectiva<sup>6</sup>) com o espaço envolvente, reagindo a ele, do que propriamente de uma metodologia ou gramática da leitura<sup>7</sup>. Da mesma forma, a palavra *textualino* poderá em última instância ser interpretada em AA como um outro nome para fragmento, tornado figura entre as figuras do texto, agindo com voz própria no devir textual. Ao crítico cabe distanciar-se salutarmente desta terminologia, para que não cifre a sua leitura; contudo, não pode ignorar a necessária transformação da coisa pelo nome outro que lhe é dado, e que denuncia um gesto discursivo de metamorfose e figuração, em que a *figura* age e se define, se descobre, na relação com os seres e a paisagem. Para ser lido, o texto llansoliano prescinde do conceito e exige, no seu lugar, uma forma de entendimento dinâmica, onde o crítico pensa com o texto para falar sobre ele, como se de uma confrontação se tratasse. Desprovido dos dispositivos de leitura habituais, também o discurso crítico sofre uma espécie de "perda da língua" (AA 26), que o obriga a actualizar os modos de ler o objecto literário.

Um terceiro pressuposto na análise de qualquer texto de Llansol, que com AA se reitera, diz da sua morada de escrita. Não se exprimem sentidos, nem se descrevem afectos, não se cultiva a imagem pela imagem, nem se buscam respostas. A atenção do texto é única e

---

<sup>4</sup> Ao longo de AA vemos a repetição de vários enunciados, como se o texto ensaiasse a escrita; por exemplo, AA, 134/152, ou AA, 38/201, ou, num outro tipo de registo, AA, 210.

<sup>5</sup> *Um Falcão no Punho*, Lisboa: Relógio d'Água, 1998, 73.

<sup>6</sup> Ou *afectuante*, na terminologia llansoliana. Esta relação do *legente* com a *paisagem* (termo também caro à poética llansoliana, que também remete para o espaço acolhedor do texto) localiza-se na imanência pura e na vocação dos corpos de afectarem e de serem afectados, libertando-a da carga de subjectividade que o termo afectivo traz consigo. A filosofia de Espinosa, como veremos adiante, está no horizonte de fundo desta concepção.

<sup>7</sup> Sobre a figura do *Legente* e a leitura em Maria Gabriela Llansol, cf. o estudo aturado e rigoroso de Maria Etelvina Santos (Santos 2008).

exclusivamente para a potência do pensamento e do afecto, que habita todo o devir, abrindo-se a um exercício de escrita que a mimetize, a contenha e a transporte para quem lê. Daí a sensação de atropelamento das imagens entre si, de sensações que parecem impor-se à própria escrita, cultivando-se a forma do fragmento. Longe estamos das correntes de consciência ou da escrita automática, surrealista ou ostensivamente absurda, designações de um escrever que não se deixa enganar pelas palavras, que está bem ciente do seu papel e do efeito estético que procura. O texto llansoliano tenta localizar um não-saber, habitando um oxímoro altamente produtivo de efeito. E face à ausência com que se confronta, AA comporta-se, na escrita que o constitui, como o corpo da perda em permanência, para que se torne de algum modo exposta, presente, e assim também inesquecível. A potência do afecto e do pensamento é sem tempo e sem memória, inscrevendo-se numa espécie de futuro, numa abertura a um concreto ainda sem nome e sem corpo definitivo — sem dar quaisquer garantias, a escrita llansoliana situa-se neste lugar do futuro, do que ainda não é, ou, melhor ainda, do que pode vir a ser (cf. fragmento IV, AA 14). Giorgio Agamben, a propósito de Damascio, que compara o intelecto em potência à tabuinha sobre a qual nada ainda está escrito, vai surpreendentemente ao encontro de Llansol quando nos diz:

O limite último que o pensamento pode atingir não é um ser, não é um lugar ou uma coisa, mesmo despojados de qualquer qualidade, mas a própria potência absoluta, a pura potência da própria representação: a tabuinha para escrever! Aquilo que até aí julgara pensar como o Uno [...] era, pelo contrário, apenas a matéria, apenas a potência do pensamento. (Agamben 1999, p.25)

**permanecer no inseguro, subtraí-lo de algumas das  
suas partes, atirar-lhe o salva vidas dos fragmentos.  
(AA 14)**

O encadeamento dos fragmentos de AA, que "se dão as mãos" (Barrento 2008, 296) pela figura retórica da anadiplose ou gesto lírico do *leixa-pren*, não obedece a um critério nem cronológico, nem temático, nem biográfico, mas a um abrir-caminho à imagem mais pura do que é perder, ter medo, vibrar, chorar, sofrer, esperar, aprender, interrogar, resistir, mudar, transformar, e sobretudo do que é falar (ou *cantar*, ser "cantora de escrever" [AA 174]), depois do *silêncio*, ou da morte do Amigo, que aqui também se chama A. Nómada, o "trilhador dos mundos" ou "vagamundo" (AA 11). Ante o poder explosivo das imagens, ficamos como que desamparados, damos por nós a juntar fios de sentido, dispersos pelo texto, a visitar objectos, lugares, ambientes, cores e figuras de outros livros, a conhecer as que se geram neste, a reconhecer os oxímoros e os paradoxos de que se arma esta escrita, a re-arrumar os elementos

dispersos em *colunas*<sup>8</sup>, cuja definição nunca é uma só. De uma mesma sensação do disperso, paradoxal e explosivo se terá gerado/montado este livro, que nos mostra como a força de um *golpe* (AA 28, 43, 100, 225), como o é a morte do Amigo, se revê no próprio processo da escrita<sup>9</sup>:

A casa já não é casa; é o anti-fulgor correndo à desfilada. Nenhum ramo de consolação a nimba, e os percursos por onde fazíamos nossa geografia de indagadores leais, morre. *Morrem*, gramaticalmente é o correcto. Mas um véu negro, abrindo em espuma branca, salpica-me de fundo, e torce-me o funcionamento desta língua até ao íntimo. (AA 39)

Assistimos, neste excerto, à expressão do desmoronar do próprio texto, à sensação de perda da fala do poema, com a perda do Amigo. AA firma-se como um inequívoco trabalho de luto, apelidado de *curso de silêncio* e concretizado numa compulsão de escrita que se busca a todo o momento, gerando as *imagens curativas* (AA 159-161, 181) necessárias ao seu caminho. De novo, assistimos a uma magistral e arriscada sobreposição de planos, onde o exercício da escrita é também o do próprio luto, dando-nos a ver a predisposição para a metamorfose do ser em perda e do ser perdido, Amiga e Amigo, num processo de separação em vida e de reencontro no "retrato vivo" (AA 161). Na sua crítica tarefa lutuosa, o eu – bem ciente das *incógnitas* e *incumbências*<sup>10</sup> que norteiam o seu agir – dispõe-se a procurar "matéria figural para transformar" (AA 49) como quem busca alimento<sup>11</sup>, clarificando decisões e desejos a partir de gestos, tentativas, cenas, travessias, sonhos, acontecimentos, lugares, figuras, e folhas com pequenos enunciados que interrompem o turbilhão das imagens, suspendendo-o, e que habitam o texto como "recados e mensagens" (AA 127), cartas, ou o que aí se chama de *textualino*:

Os riscos que um textualino oferece, uma vez a balouçar no ar, são os mesmos riscos que a mulher corre. Um textualino é uma abertura para a música, enquanto ela não vem, e dá um destino à sua mudez. (AA 89)

Na camada finíssima do lago, que Textualino deve atravessar e transformar em leitura totalmente transparente, estão os óculos, as lentes, as disquetes para acumular dados, os lápis e os últimos jornais diários datados do princípio do mês de Novembro. (AA 127)

---

<sup>8</sup> A páginas tantas lemos: "o que se segue não foi tão espontâneo, reiniciei-o várias vezes e inseri-o na coluna dos textos feridos" (AA 152). O texto vai dando muitas pistas de leitura, à medida que se expõe no seu próprio processo de escrita.

<sup>9</sup> Já em *Parasceve. Puzzles e Ironias* (Lisboa: Relógio d'Água, 2001) assistimos a um doloroso, mas necessário, exercício de *decepção* da memória por uma mulher que por esta via aprende a relacionar-se com o mundo à sua volta de forma leve e desprendida. Não é por acaso que se estabelece um elo fundamental, em AA, com este livro, reaparecendo a mulher de Parasceve como uma das três 'variações' do ser-em-perda em AA. Muitas das figuras de *Parasceve* retornam a AA, em parte como uma forma de combate ao desespero que por vezes espreita ameaçadoramente (cf. fragmento CXV, AA, 161).

<sup>10</sup> Em momentos bem claros do texto encontramos o isolamento do que se entende como *incógnita*, no sentido de um não-saber que move a figura, que a torna desejante, digamos, e a ajuda a entender com igual clareza quais as suas *incumbências*. Cf. AA 103, 112-114, 117, 149, 195, e 140, 147.

<sup>11</sup> A páginas tantas lemos: "Para aliviar a carga e a pressão, dei a estas manchas o nome de delírios. Ou, então, *deliridade*, que é uma palavra que nasce à minha mesa de erva, e que contenta o animal com fome que há em mim." (AA 214).

O *textualino* é parte do instrumentário fundamental ao trabalho de luto a que assistimos em AA, e é o resultado de um refinamento, digamos, da própria figuração a que o texto está sujeito. Se no primeiro destes excertos vemos a definição do *textualino* como o caminho arriscado, pela escrita, rumo à fala<sup>12</sup>, no segundo assistimos à vocação de metamorfose sediada no *textualino*, que transfigura os objectos que tipicamente constituem a memória de algo numa imagem de transparência, que deixa ver além dos mesmos, através deles, que os integra numa outra lembrança. Nunca antes, no texto llansoliano, a forma do fragmento se revelou tão evidentemente o suporte formal, a única possibilidade da escrita, simultaneamente o reflexo da sua vigência (do falar ainda) e da sua fragilidade (do perder a voz):

decido que não modificarei uma só palavra a estes apontamentos entreabertos. Ela admite que é o ponto de vista da doença que nos cura. Arrastamos, eu arrasto pequenos carros de palavras. Muitos vão recalitrar, com certeza. Outros falhar. Mas se eu os dispuser de forma hábil, verei uma adição de perspectivas. De facto, neste quarto, chove ininterruptamente sobre o sentido. (AA 166)

A matéria disposta por fragmentos ("pequenos carros de palavras"), por tentativas ("Muitos vão recalitrar [...]. Outros falhar."), a abertura a um difícil exercício de perspectivação, a assumpção de que a resistência à dor se sedimenta pela *habilidade* do próprio texto, e sobretudo a ideia de crise do "sentido" podem ser lidos como sinais que legitimam a escrita fragmentária que constitui este livro. Mais do que em livros anteriores se reflecte quase em contínuo sobre o fragmento, chegando-se mesmo a dar pistas de definição do mesmo e de leitura para o seu encadeamento neste livro:

Como a minha mente é um aglomerado de rasgos, de páginas por definir que constantemente rodopiam e volteiam [...] (AA 15)

Fala como se criasse lapsos na fala. É aí que desempenham o seu papel os pequenos recantos retirados que unem os fragmentos, dando apoio aos lugares da sua identidade (AA 117)

**era necessário inscrever uma próxima litografia, um trabalho minucioso de cura e de beleza.**

**(AA 161)**

Em AA, o luto configura-se em movimento entre trevas e luz, que é simultaneamente uma metamorfose, concretizada na relação tensa entre a casa / o quarto da casa e a árvore / a copa ou folhagem da árvore, ou seja, na deambulação entre o espaço da perda e o da *ressuscitação*, e na errância da voz entre a *escrevente*, a mulher, e *estere*. Assistimos a uma oscilação constante entre a dor de uma certa mudez e a alegria que antecipa o canto / a fala, entre

---

<sup>12</sup> A música será, ao longo de AA, a projecção do desejo de uma escrita que apura o seu som, ou de uma reaprendizagem da fala após o silêncio que se impôs com a morte de Nómada. O campo semântico da música – desdobrado em figuras e gestos como o piano, a tecla, ou teclado, o tom, o som, o tambor e as baquetas, o dedilhar, o executar, a melodia, o solfejar, a semibreve e a mínima, a dissonância, a escala cromática, o atonal, o cantor, e até mesmo o ouvir – é uma chave que nos ajuda a acompanhar esta crise da fala e o caminho da sua superação.

as "raízes do dia" e as "raízes da terra" (AA 27<sup>13</sup>), e apesar deste rumar sem direcção certa, conseguimos, ainda assim, traçar o desenho deste luto a partir dos títulos das 4 partes do livro: «O Golpe» fala-nos da perda do *ambo* (feito de Amigo e Amiga), e, com ela, da quebra da voz e do seu necessário caminho de mudança; «Delírio em Parascève» atravessa o medo e a incerteza provocados pelo *golpe*, busca desenfreadamente as imagens para os combater, convocando o vasto mundo figural de anteriores livros; «estere» é o nome da figura que, juntamente com as outras duas vozes deste ser-em-busca (a *escrevente* e a mulher decepada), caminha rumo à pacificação da dor, descrita em expressões como "alegria de decepação" (AA 35), ou "flor do silêncio" (AA 12); a quarta e última parte, «Estou bem \_\_\_\_\_», expressão que guarda o momento da morte de A. Nómada (AA 162), mostra-nos como se habita o espaço da alegria e do "silêncio liberto" (AA 216<sup>14</sup>), prevalecendo sobretudo a inquirição sobre a *simultaneidade* de todas as coisas (AA 216), ou melhor, a "relação simultânea" entre todos os seres (AA 224).

Esta inquirição, com que termina o percurso lutuoso de AA, indicia a filiação do texto llansoliano no pensamento de Bento de Espinosa, em particular em dois títulos da sua obra: o *Tratado da Reforma do Entendimento* e a *Ética*<sup>15</sup>. Já tivemos ocasião de estudar aprofundadamente a presença deste filósofo no texto de Llansol (Rodrigues 2006), mas a cada novo título esta presença ganha novos matizes, como é o caso com AA. Na obra que antecede este livro, encontramos o pensamento de Espinosa como mentor de toda uma postura ética que se traduz também na forma e na substância da escrita llansolianas, e que se relaciona com um dos dois 'mandamentos' sempre convocados pelo texto, que é o da *liberdade de consciência*<sup>16</sup>. Também encontramos a figura Spinoza, ou Baruch, que com outras constrói o vasto tecido figural do texto llansoliano, construído a partir do encontro de dons, afectos e pensamentos, que

---

<sup>13</sup> Esta oscilação revê-se noutros pólos, que se vão dispersando pelo texto e que têm os seguintes termos: a sensação de peso ou de leveza no árduo trabalho lutuoso, concretizada na forma de o eu se relacionar com os animais (AA 73), o "só" e o "liberto" (AA 74), a "música de abóbada" e a "música concertante" (AA 215), a "chuva [que] absorve [a dor]" e a "chuva [...] da espécie maligna — desconcentra" (AA 162), a "dispersão" e o "curativo" (AA 164)...

<sup>14</sup> A forma de se conviver com o *silêncio* muda do princípio para o fim do livro; o fragmento CLXIV (AA 217) descreve em parte esta mudança de olhar, porque, como diz o texto, "a árvore do silêncio [...] não era o reverso da árvore da vida" (AA 15).

<sup>15</sup> Neste artigo, as citações da *Ética* de Espinosa (mencionada no texto com a sigla Et) seguem a tradução portuguesa (Lisboa: Relógio d'Água, 1992), embora haja a necessidade de rever alguma terminologia, razão pela qual também convocamos para este estudo o trabalho crítico e a tradução do mesmo texto por Robert Misrahi (Paris/Tel-Aviv: Éditions de l'éclat, 2005; sigla Et [fr.]). Quanto ao *Tratado da Reforma do Entendimento*, usaremos a sigla TRE, seguida do parágrafo e da página da edição em português por nós utilizada (Lisboa: Edições 70, 1987).

<sup>16</sup> O outro é o *dom poético*, estreitamente relacionado com a figura de Aossê e com a necessidade do pensamento livre abrir caminho à beleza e ao desejo de beleza, ao inesperado e novo de que esta é capaz. O projecto *Lisboaleipzig* é, talvez, o lugar onde esta reflexão se faz de forma mais intensa, embora não a esgote, sendo necessário ler a restante obra de Llansol para se entender esta matéria cabalmente.

convergem num *amor crescendo* (AA 15) ou numa *bondade*<sup>17</sup> que estão para além das figuras que os veiculam e que reflectem o mundo (ou a *paisagem*) que este texto habita e deseja, que integra todos os seres no *vivo* a que pertencem, e onde a todo o ser é dada, na sua singularidade, a "possibilidade de se desenvolver para o seu fim específico"<sup>18</sup>. Se, nos livros publicados anteriormente, assistimos à convocação de Espinosa a ser figura entre figuras (por exemplo, em *O Senhor de Herbais* ou em *Lisboaleipzig*), ou a ser um interlocutor num convívio que Llansol estabelece com o seu pensamento (por exemplo, em *O Jogo da Liberdade da Alma*), em AA assistimos a um labor contínuo de passagem da "servidão humana" (Et IV), ou "paixão" (Et III), à "liberdade humana" (Et V), ou "acção" (Et III), dispendo de forma discreta, mas continuada, do instrumentário de entendimento definido por Espinosa. A fixação deste exercício na voz enunciadora do texto – não se distribuindo por outras figuras / vozes, como acontece em outros livros –, reforça este novo sentido da recepção de Espinosa por Llansol. O texto assume para si e dispõe-se, na voz que o enuncia, à prática do seu pensamento ético de forma urgente e metódica, como nunca antes o vemos fazer (nem no livro que poderíamos considerar como um primeiro ensaio desta prática, *O Jogo da Liberdade da Alma*).

"[...] — Persistirás sem ambo [...], nem afectuante que te cubra; apenas a ausência se tornará teu dom de aprendizagem, e travesseiro / para dormir, / para partir (quebrar)" (AA 138). A *morte do ambo* (AA 42, 138, 208 e 238) deixa, então, clara a necessidade do luto. Mas no caso de Llansol, este luto não se circunscreve ao trabalho de sobrevivência de um eu à perda que sofre, mas à singular edificação do lugar onde o *ambo* viva. Na figura llansoliana do *ambo* está contida uma forma relacional de estar no mundo, em que o Eu não é senão em função do Outro, com o Outro, sem no entanto se anular<sup>19</sup>. Na expressão "Eu é o outro que vejo em mim"<sup>20</sup> está expresso este princípio de forma lapidar, que molda o agir das figuras no texto de Llansol: elas distraem-se de si na medida em que se concentram no encontro com o outro, sendo esse mesmo encontro também uma espécie de força motriz da cena no texto, de desfecho imprevisível. Não assistimos à fusão do Eu com o Outro, tão pouco assistimos à relação mais ou menos tensa do

---

<sup>17</sup> In "Espaço Edénico", *Casa de Julho e Agosto*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003, 144-145.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 144.

<sup>19</sup> Esta postura tem outras figurações no texto llansoliano: a "bi-humanidade" de Aossê, figura do projecto *Lisboaleipzig*, é uma delas (cf. o estudo sobre recepção e figuração em Llansol, Rodrigues 2006, 59ss.); ou as imagens híbridas que proliferam nos livros de Llansol, e que são também presentes em AA, como por exemplo a sugestão do homem-fonte (AA 12), ou o piano, que se vai transformando em algo híbrido, feito de vegetal e de animal/humano (AA 53-54). Relacionado com esta postura está também o fenómeno, levado em Llansol a um grau inaudito, do esvaziamento da identidade no sujeito de enunciação, ou na voz deste texto, que resulta numa matriz de escrita que Pedro Eiras apelidou de *dialógica* (Eiras 2005, 581).

<sup>20</sup> *O Jogo da Liberdade da Alma*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003, 17.

binómio identidade/alteridade; trata-se antes de um agir entre os seres, que dá primazia à sua "comum idade" (Barrento 2008, 143; aqui radica também a noção de comunidade em Llansol), ou seja, ao que sobressai de reciprocidade e de mutualidade entre eles, manifestando-se a sua singularidade precisamente na sua mútua afecção, para utilizarmos um termo de Espinosa. Desde o chamado "livro fonte"<sup>21</sup> da escrita llansoliana, *O Livro das Comunidades*, estamos habituados a ver figuras movidas pelo desejo<sup>22</sup>, que interrogam, que querem conhecer, *saber mais* (AA 31, 42, 94), e que mostram uma inédita capacidade de renúncia da própria identidade ao agirem em mutualidade, em *ambo*, abrindo-se ao desconhecido. Embora não seja ainda explícita a presença do pensamento de Espinosa na primeira trilogia de Llansol, intitulada *Geografia de Rebeldes*, não podemos deixar de remeter para a teoria espinosiana da causalidade e do poder de afecção dos corpos, expressa na *Ética* (Et II, 13): aí, Espinosa liberta a imanência do peso das representações, dos valores, e das hierarquias a que está sujeita, assentando a potência do ser na pura física de atracção e repulsa, de movimento e repouso dos corpos. O efeito deste princípio é, desde logo, a improbabilidade que habita o ser, e em AA este efeito é levado a um ponto tal que situa a expressão poética não a jusante do sentido, mas a montante, no lugar da sua potência imagética. Não é por acaso que, no contexto de uma reflexão mais formal sobre o próprio texto, lemos que "o pensamento é impelido pela geometria dos corpos"<sup>23</sup>, já com Espinosa no horizonte de leitura llansoliano,.

Ora, com a *morte do ambo*, que se traduz na privação do outro, na medida em que esse outro integra o ser mútuo, a prática desta renúncia é mais exigente ainda. A morte é experimentada, em reflexo, na voz do texto, no eu, que deste modo chama a si o combate à sua "experiência abusiva" (AA 16): "Sempre tive uma tendência para estudar, por escrito, o nascimento. Agora, experimentalmente, estudo a morte que se apaga em escrita. Escrita nossa" (AA 36). Por outro lado, com este pano de fundo relacional, compreendemos o apelo de Nómada, exprimindo-se deste modo uma espécie de privação recíproca:

Sem voz, só usando um dos sentidos do silêncio,  
ouvi-o fazer a pergunta/injuntiva/amorosa por excelência  
«mata a minha sede.» Ou  
«dá-me de beber.» (AA 12)

---

<sup>21</sup> *O Senhor de Herbais*, Lisboa: Relógio d'Água, 2002, 323.

<sup>22</sup> O desejo não denuncia carência, mas constitui a matéria prima da acção humana, como defende Espinosa (Et III, 11, esc.).

<sup>23</sup> *Um Falcão no Punho*, Lisboa: Relógio d'Água, 1998, 133.

No seu luto, a difícil e inaudita tarefa que cabe à Amiga é a de criar o lugar de eternidade<sup>24</sup> para o Amigo, arrancá-lo da *dormência do olhar* (AA 11), ou *ver-lhe o rosto* (AA 12), libertando-o do peso e do poder da memória que se impõem com a sua morte, para no seu lugar abrir o espaço da existência livre e perene, tanto para os que ficam como para os que já não estão, mas que *existem* (AA 85). E, de facto, o que vemos praticar-se em AA é o esforço espinosiano de intuição da eternidade que ao Todo pertence, e que pertence, por esta via, a todos, fora da duração. A *ciência intuitiva* de Espinosa (Et II, 40, esc.2, 244-245), cuja prática, na última parte da sua *Ética*, o leva a exprimir que "nós sentimos e experimentamos que somos eternos" (Et V, 23, esc., 465-466), aproxima os seres da sua essência, enquanto esta se inscreve no todo da natureza, de ordem intemporal. A intuição espinosiana – o "terceiro género de conhecimento" (Et II, 40, esc.2, 244) – constitui um hábil exercício de distanciamento face ao espaço e ao tempo, ou de diluição da afecção e do afecto no espaço amplo onde se encontra o que Espinosa chama de "noções comuns" (Et II, 38, cor., 240), dispondo-os de outra forma e assim libertando o espírito do seu peso. Conhecemos bem este movimento de outros livros de Llansol, como por exemplo a "decepção" da memória em *Parasceve. Puzzles e Ironias* (2001, 22). Numa outra perspectivação do mesmo exercício, entre o *vivo* que é o objecto ou a coisa inanimada e o *vivo* que é a vida finda no tempo, a diferença é muito ténue (se é que existe) e a questão será sempre a de os libertar do tempo e espaço que os limitam e devolver-lhes, pelo corpo textual que os faz figuras, a vocação de serem potenciadores de sentido, de sensação.

Em AA, este movimento impõe-se como necessidade, ante o que texto nos diz ser a "maior experiência de dor de uma mulher resistente" (AA 35), convocado que é a ser o corpo tanto da *dor* como da sua *resistência*: o texto não é uma memória estática de algo que corre o risco de ser esquecido, mas sim uma lembrança dinâmica, pensante, comunicante, que interpela quem o lê, como já o faz com quem o escreve – o fragmento XVIII desenha, de resto, este curso da "memória" à "lembrança" (AA 29). Contudo, este não é um exercício íntimo e individual, pese embora a fácil, mas equívoca, remissão biográfica que podemos fazer quanto a AA. A hiperpresença de um "eu"<sup>25</sup>, que se dirige a um "tu", edificando um *convívio apaixonado, libidinal* (AA 29-30), enquadra-se no cultivar de uma determinada humanidade, projectada nos "céus da inteligência ampla" (AA 29), e nunca se sai desta amplitude, por muito que a dor por vezes se filie no mais puro concreto:

---

<sup>24</sup> Barrento (2008, 304) explica, a partir de Espinosa, esta deslocação do extensivo, que finda no tempo e no espaço, para o intensivo, que é sem duração e se liga à existência ou ao eterno.

<sup>25</sup> "Nunca um livro de M. G. Llansol [...] disse tão insistentemente «eu», nunca num texto seu esse eu se diluiu tanto no território puramente humano, não biográfico, de um ser em busca das raízes da perda e, a partir delas, do fruto nascente do júbilo." (Barrento 2008, 299).

\_\_\_\_\_ se estiveres ausente (automóvel, comboio, avião, mudança de estação ou de cidade), compra um papel simples que te comunique e envia-mo pelos meios mais eficazes ao teu alcance, e que te revelem como comprimido a desfazer-se debaixo da língua. (AA 129)

**e já o corpo, moderado pela placa da inteligência,  
se não me afigurava uma rosa insustentável.**

**(AA 16)**

Um dos sinais da quebra da voz do texto com a ausência de Nómada é o triplo corpo da mulher que sofre a perda e busca a "ressuscitação das coisas mortas entre as coisas vivas" (AA 141, citação adaptada). A voz desta mulher desdobra-se em três: i) a da mulher que conhecemos de *Parasceve. Puzzles e Ironias*, e que aqui vai sendo apelidada de "mulher decepada, a mulher da noite obscura, a mulher cortada cerce e [...] a mulher cortada" (AA 128), para descrever sobretudo a sua tristeza, ficando, de resto, quase sempre conotada com essa dor até ao fim do livro; ii) a do eu que escreve, ou a *escrevente*, mas também a "construtora de frases" (AA 89, 91), ou "gastadora de frases" (AA 95-96), ou "escrevente obediente" (AA 162), ou "a do punho que accionava tendões e alavancas" (AA 232), e que vai vivendo o seu crítico processo de escrita; iii) e a de *estere*, ou "a do punho rude, de lenha" (AA 232), talvez a mais complexa das três, que dá acesso, na combustão de fogo de que é capaz, ao *carbono*, à *clorofila* que é a seiva do texto/da vida. Não é possível descrever uma relação consequente entre estas três figurações, porque não existe, mas devemos ler, no seu lugar, a simultaneidade nos gestos, nos enunciados, nos objectos, nos olhares, nas percepções que as levam a tomar decisões e a entrelaçar-se numa campanha comum (cf. fragmento CXV, AA 161) – na verdade, trata-se de um só corpo que *muda*<sup>26</sup> constantemente, que se predispõe a mudar na sua aprendizagem.

Podemos levar mais longe ainda a nossa leitura, e falar de três dimensões de uma mesma coisa, ou, pensando com Espinosa (TRE: 71ss.), da conjugação de três ideias que perfazem a imagem ficcionada de uma demanda. Neste contexto, se pensarmos que esta demanda se inscreve sobretudo no desejo da eternidade ("mata a minha sede", AA 12), esta interessantíssima volumetria da voz é, ela própria, um sabedor exercício de distanciamento do espírito face ao afecto – na medida em que configura três possibilidades do corpo de afecções e afectos ante a morte de Nómada –, integrando-se num quadro de entendimento mais vasto/amplo, no horizonte da ciência intuitiva espinosiana: "Um [afecto], que é paixão, deixa de ser paixão no momento em

---

<sup>26</sup> O verbo "mudar" é importante neste livro, pois na sua conjugação e articulação no texto vai apontando tanto para a metamorfose absolutamente imperativa, vital e necessária, como para a mudez, e com ela o silêncio, ele próprio transformado: "Era extraordinário não coincidirem as datas do desaparecimento, embora todas elas contivessem não a beleza formal dos dias e meses do calendário, mas a beleza alva, a beleza contrária, a beleza muda. / *Muda a beleza*." (AA 155)

que dela formamos uma ideia clara e distinta." (Et V, 3, 448; Et [fr.] 295). Há, como diz o texto, uma "emoção intelectual" (AA 27) a operar na escrita.

A mulher de Paraseve cede mais aos "poderes da memória" (AA 239) e à perda, deixa-se levar pelo tempo da dor. A *escrevente* vai indagando sobre as palavras que designam o combate, resistindo assim à dor e à tristeza, fixando os termos de uma (re)aprendizagem da alegria. *Estere* é, talvez, a mais ousada das três, porque também figura nova, mais leve de memória e aberta ao combate sem medo – *estere* arde, predispõe-se a ser matéria transformável, qual combustível para a consolação da dor:

\_\_\_\_\_ deslocando-se no seu metro cúbico de lenha, \_\_\_\_\_ salva o dia de estere a sua concentração num ponto. Não precisa de nome próprio com maiúscula \_\_\_\_\_ o fogo que há-de acender sua madeira \_\_\_\_\_ arde.

Quando atravessa o jardim em que a clorofila é outra espécie de combustível, apanha uma rosa para a salvar do seu fogo.

Será isto um breve recito erótico?

Não. É uma linha graduada na escala dos valores libidinais. (AA 154)

Estão presentes neste excerto duas forças de combate à dor: uma delas é a combustão de estere, contra o mergulho na tristeza – e o "metro cúbico de lenha" que define o termo "estere" é um modo singular de localizar a dor, de a tornar mensurável, como se de um esforço de sobrevivência intelectual se tratasse; a outra é a "clorofila" do jardim, "combustível" sempre associado à escrita poética enquanto força transformadora, criativa, geradora do texto e de vida<sup>27</sup>. Ambas as forças, complementares na afirmação de vida de que são capazes, assomam, contudo, sempre frágeis – o jardim parece ameaçado pelo fogo que o atravessa, assim como o fogo em estere é, até certo ponto, auto-destrutivo, sendo necessário encontrar formas de o controlar: "a sua concentração num ponto" é uma delas, a outra é a rosa que se apanha no jardim. Estes gestos de contenção do aparentemente desregrado repetem-se pelo texto, em muitos passos onde a *carga*, a *pressão*, a *tensão* e o *delírio* (palavras que abundam neste livro) ameaçam a própria viabilidade do texto, impondo-se sempre o árduo exercício de intelecção da própria dor.

"Será isto um breve recito erótico?" – a vocação interrogativa do texto de Llansol, neste livro mais aguda, é uma matriz caracterizadora da aprendizagem do eu. A resposta a esta pergunta – "É uma linha graduada na escala dos valores libidinais" –, remete-nos para a definição rigorosa dos afectos que Espinosa expõe na sua *Ética* (Et III), com vista a dar-lhes a

---

<sup>27</sup> A "clorofila" – que em AA é convocada como 'arma' da escrita contra a mudez, em especial com a figura do "tambor de clorofila" (AA 27, 28, 38, 77, 107) – é um termo caro à poética llansoliana, que designa o princípio de vida que o texto contém, corpo que emana sensação, que vive e que constitui sobretudo um espaço dinâmico de acolhimento do que apelida de *Vivo*: "o vivo não tem uma forma estável e, com clareza, identificável, / tende a ser matéria leve e não coisa, \_\_\_\_\_ algures entre o orgânico, o construído e o concebido [...]" (*Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa: Relógio d'Água, 2000, 190). Llansol afasta-se, deste modo, da noção hipocrática de que a arte sobrevive à vida.

sua escala verdadeira no receituário para uma vida feliz, em função da tristeza, da alegria e do desejo. De "erótico" ou de "libidinal", tomados à letra e no seu sentido mais comum, não há vestígio no texto llansoliano, e AA não é disso exceção. O sentido destes termos está relacionado com uma forma de ser no mundo que o texto apelida de *afectuante* (AA 128) – em poucas palavras, sou um corpo-no-mundo, que tem o poder de afectar e de ser afectado, à luz da fenomenologia do corpo exposta por Espinosa na *Ética* (Et II, 13ss.) –, e a 'redução' de todo o devir a este princípio físico potencia os múltiplos sentidos de toda a experiência no mundo a partir dela própria, experiência, pondo de parte o ruído de representações e de valores, juízos ou preconceitos que possam distrair o olhar do que lhe é essencial. Por "libidinal" (e, a haver "erótico", só poderia ser neste sentido), portanto, entende-se sobretudo a abertura do corpo a ser com e em função do que lhe é exterior. Neste contexto, mesmo a combustão, de que *estere* é capaz, é também a das "representações" e do ruído da língua, de que Giorgio Agamben nos fala, a propósito do poder da linguagem:

A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo em que então tocamos [...] é [...] matéria [...]. Aquele que, neste sentido, toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, esta substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações. (Agamben 1999, 29)

A experiência (da morte) que origina este livro é suficientemente "decisiva" para que se volte ao trabalho aturado da linguagem, com o intuito de não calar, de falar ainda e sempre, fazendo um uso ainda mais livre da palavra e da sua conveniência à matéria, exercitando a plasticidade da língua, arriscando e revelando deste modo também a sua cada vez mais crua materialidade.

Encontrar os núcleos figurais que operam a metamorfose do real, identificar as figuras da demanda e a sua relação, e relembrar o perfil da escrita de Llansol, não chegam para explicar os processos textuais e os modos da sobrevivência à dor. Que sentido tem o modo reflexivo como se vão escrevendo a tristeza e a alegria (cf. fragmento CLIX, AA, 210)? Ou a privação da Amiga, mas também a do Amigo? Na malha do texto, a alegria e a pujança sobressaem desse outro núcleo de sentido que se faz de dor e de tristeza, sem que com isto possamos falar de simetria, de dialéctica, ou de espelhamento. O processo é um outro, sedimentado na flexão e convergência dos sentidos, quando dispostos de modo diverso, sem nunca se confundirem ou anularem. No seu modo auto-reflexivo de se desdobrar, o texto dá-nos as duas palavras talvez mais determinantes da escrita de resistência em AA: "transparência" e "simultaneidade"; recorrentes, elas crescem em sentido e visibilidade ao longo da leitura.

Em AA, a tristeza vê-se à *transparência* do texto, sendo que o véu translúcido das palavras tem a capacidade de, no mínimo, a confrontar e de, no máximo, abrir sobre ela, e por ela, caminho para o júbilo. São muitos os enunciados onde vemos um mesmo gesto de pousar coisas sobre coisas, ou de escrever no reverso ou entre as linhas da escrita, ou de nomear a coisa e o seu contrário, ou de sobrepor movimentos opostos num só termo, jogando com a sua ambivalência semântica<sup>28</sup>, ou ainda de operar, pelo subtil jogo de ambiguidades sintácticas da língua, aparentes contradições, em que os dois pólos afinal cooperam na emanação de determinado sentido, como quem combate um excesso, ou, no mínimo, o vela socorrendo-se de algo mais que lhe é simultâneo:

O meu texto mordida e, ao morder-me, ficava transparente uma auréola de consolação, em que uma dor vitoriosa cobria outra dor" (AA 16)

Simultaneamente chove e contrachove como se, do céu à terra, subisse um percurso quando, sem que se torne necessário, deveria descer. (AA 33)

fui falar com a palavra desdobrada em xaiile da mente sobre o teclado das emoções (AA 56)

então pegou na tinta de clorofila e escreveu, no reverso da folha que lhe tinha sido enviada (AA 83)

E esse ambiente era o texto dos Cabos — o texto que outro texto cobria (AA 148)

tantos frutos tem «feliz» na sua morte, / que a sua consolação é o seu nome (AA 151)

Ela admite que é o ponto de vista da doença que nos cura (AA 166)

Também lemos em AA fragmentos que resultam de imagens que irrompem de uma matéria plural e diversa, aparentemente inconciliável em si mesma. Na conveniência deste diverso revela-se um elo profundo, invisível, entre as coisas, e deste modo brotam novos sentidos. Este gesto de escrita, que no texto se vai consolidando pelo cultivar da "transparência" e "simultaneidade" das palavras / dos corpos, resulta em imagens híbridas e absolutamente explosivas, levando-nos a convocar para este estudo a fenomenologia do corpo espinosiana, e o lema que aí encontramos: "Todos os corpos convêm em certas coisas" (Et II, 1.2, 214). Espinosa defende um modo relacional de se chegar à ideia verdadeira, a partir do que diz ser o *comportamento objectivo e real* da ideia e do seu ideato, respectivamente (TRE 41: 44), pois só a partir da sua relação na natureza é que as coisas se tornam *claras e distintas*, entendíveis pela mente humana, e não em isolado e fechadas na sua própria forma. A metamorfose dos afectos em AA é possível por esta via, pois a imagem advém precisamente desse despir das camadas do sentido opaco (*confuso e falso*, diria Espinosa) das coisas e das palavras, operando deste modo uma forma de entender e de pensar reflexiva (sem ser especular): o plano do visível não é mais real por ser verosimilhante, é-o sobretudo por ser matéria sensível do invisível – neste sentido,

---

<sup>28</sup> O termo muda encerra em si tanto a mudez como a metamorfose necessária ao seu combate (AA 73, 155).

uma das partes oferece à outra a matéria de que precisa para respirar, operando-se deste modo uma troca reflexiva.

É com este pano de fundo que se tornam legíveis as muitas imagens neste livro: por exemplo, fragmentos e peixes fazem o "cardume de fragmentos" (AA 26) que "pulsa", ou as folhas do plátano e as de papel, que prefiguram formulações como "tambor de clorofila", "tinta de clorofila" (recorrentes ao longo do livro) que agem sobre os afectos, ou ainda a belíssima imagem do corpo de "peixe dourado" da mulher, da escrevente, e de estere, "fazendo-se ao mar" (AA 162-164). Por ter a sua génese na conveniência do diverso é que a imagem é tão explosiva e perturbadora, emana movimento, cor, sensação, *vibra* e portanto apela aos nossos sentidos, despertando-os, mais do que à nossa cognição. Estamos longe de uma percepção metafórica ou mesmo alegórica do devir, apesar de se constatar a prática destas figuras no discurso poético llansoliano. Mas a sua presença não identifica o texto, e o sentido destes gestos não está na sua prática, mas vai além dela, conseguindo exprimir uma volatilidade de sentido que se nos escapa a cada leitura – porque a imagem no texto de Llansol, mercê deste acolhimento dinâmico do diverso, ganha o estatuto de cena (sem enredo<sup>29</sup>), tem uma marca dramática que a afasta, definitivamente, do estatismo dos quadros metafóricos ou alegóricos. Ler a imagem llansoliana exige optar pelo "entendimento" e não pelo "raciocínio" (AA 107), como o texto, no seu modo auto-reflexivo de ser, nos vai dizendo, até porque na imagem não só está implícito o exercício lutuoso da "potência do entendimento" (Et [fr.] V), ou de metamorfose da servidão em liberdade, como também a sobrevivência e "alimento" do próprio texto, ou da voz que o escreve:

«para que o texto em Curso exista,  
é necessário conseguir uma emoção  
tão leve e rápida que seja duradou-  
ra — um alimento perene.»

«a imagem é, então, um alimento?», [...] «Ela é um alimento para mim, um recorte da matéria seminal.»  
(AA 157)

O sentido da *transparência* em AA tem, portanto, a ver com essa capacidade inaudita de trans-parecer dos lugares, objectos, gestos, sempre que se impõe a necessidade de os ver através de outros, ou sob uma outra perspectiva – muitas vezes a mais comum, a "perfeitamente simples", diria Espinosa (TRE: 68, 64), que está subsumida na carga de significado que geralmente trazem consigo, e que neste texto se torna leve. *Transparecer* é ver/mostrar-se para além dessa opacidade, que tolhe a acção, o movimento, a *energeia* dos corpos e, reflexivamente, do espírito; *transparente* é ainda a zona do indefinido a partir da qual os sentidos se clarificam –

---

<sup>29</sup> Em *Um Falcão no Punho* (Lisboa: Relógio d'Água, 1998, 129ss.) surge pela primeira vez uma reflexão formal sobre o que caracteriza o texto de Maria Gabriela Llansol, e aí lemos sobre o esvaziamento de enredo nas cenas do texto.

no caso de AA, uma zona neutra de dor para que a pujança e a alegria se firmem. O sentido da *simultaneidade* em AA tem a ver com a potência afectiva dos corpos, e com o olhar plural e indagador sobre as coisas externas: "«Quando se morre cessa o simultâneo?», me pergunto" (AA 216); "Uma partícula, ou seja, um rosto, / é um objecto, uma matéria, uma energia, / ou um material?" (AA 133). Tem ainda a ver com o que emana do convívio dos múltiplos planos de uma cena – exemplo magistral é o passo sobre a "esperança", que "deflagrava e gemia na ridícula estante de torcidos e tremidos" (AA 168, citação adaptada): a emoção, visível somente pela "palavra" que se insinua a partir de um livro na estante, não saindo dessa visibilidade emprestada, atrai a atenção do eu que escreve, e que, desperto para o entendimento de todas as coisas, procura o seu sinónimo, avançando com "ressuscitação".

Esta cena do Fragmento CXXII (AA 168-169) advém do que Espinosa diz ser a "potência e natureza do entendimento" (TRE 71-72), e que abre à ficção a possibilidade de conjugar diversas ideias simples para veicular uma noção verdadeira. Esta *potência* vem depois na *Ética* a chamar-se "ciência intuitiva" (Et II, 40, esc.2, 224-245), mas para o que aqui nos interessa bastará recorrermos a TRE para se ver como a ficção remete para os "elementos primeiros de toda a natureza" (TRE 75: 70) e a simultaneidade de todas as coisas (TRE 102: 86-88), ao contrário do que acontece com a abstracção. Esta é a aprendizagem que Llansol deve a Espinosa, e a partir dela conseguimos entender melhor a sua escrita, que procura incessantemente dar a ver o reverso de todas as coisas, como quem dispõe o corpo:

O corpo horizontal, a visão lenta \_\_\_\_\_ é um exercício entre o corpo e as suas posturas. Um emissor de um estranho de beleza:

«é paz olhar como se houvesse paz; é abundância perscrutar como se não houvesse fome; é sabedoria entoar cânticos à neve como se não houvesse desejo \_\_\_\_\_; (AA 216)

Sentiu grande prazer por estar a mudar a ordem habitual estabelecida, [...] (AA 106)

**Baixa-se no limiar da porta, e apanha um botão de rosa trazido por um *afectuante* a outro *afectuante*.**

**(AA 128)**

Em Llansol, a convivência do diverso, que emerge e pede para ser vivida, advém da necessidade de se evitar o crónico conflito que poderia resultar da sua segregação – a situação de partida deste livro, que impõe a separação de Amigo e Amiga, coloca o texto neste combate, apesar do caminho incerto e arriscado que tem pela frente; mas talvez abra a possibilidade de existir, pelo *esforço* que contém em si. E aqui estamos de novo com Espinosa: "O esforço pelo qual toda a coisa tende a perseverar no seu ser não é senão a essência actual dessa coisa." (Et III, 7, 276). Esta proposição tem um eco em AA, numa remissão directa que aí se faz para Espinosa,

a partir da citação em francês do 10º axioma da Parte I dos seus *Princípios de Filosofia de René Descartes*, e que diz que a causa para se conservar uma coisa não é menor do que a que a origina (AA 217). Na medida em que o texto llansoliano opera a rasura da memória, do espaço e do tempo, abre-se o espaço ao agir livre, e portanto *actual* e desejante dos seres no encontro arriscado e novo com outros seres. O "elo de cura e beleza" (AA 159) de que o texto nos fala está ligado a esta forma livre e desapaixonada de ser, sem abdicar da bondade, da sensibilidade e da responsabilidade implicadas no ser-no-mundo, dentro do modo relacional de agir e do horizonte de causalidade que subjaz a todo o viver.

A figura de Spinoza, que conhecemos de outros livros, não aparece em AA, mas constatamos uma presença metonímica, discreta, do filósofo, por um seu atributo: a **rosa**, o símbolo do selo de Espinosa, que designa o seu lema de vida, *caute* (prudência, cautela). A "rosa" vem sendo convocada regularmente neste texto, e quase sempre como contraponto da ausência (AA 128, 138-139, 154, 205), como protecção (AA 42, 51) ou apaziguamento (AA 70, 83, 205) face ao sofrimento (ele próprio descrito, na primeira menção desta flor, como "rosa insustentável", AA, 16), e finalmente como a imagem mais acabada do que se abre e ramifica com a experiência do limite, e que nos é dada em tom de *textualino*: "«a rosa da inflorescência – o que a faz rodar – é o elo da cura e da beleza»" (AA 159). Esta presença metonímica de Espinosa é reforçada no fragmento VI (AA 17), que nos dá a ler um diálogo com Prudência (*caute*). Para o desenho e a ponderação de uma estética das emoções, o caso de Maria Gabriela Llansol merece uma atenção especial, por se tratar de um texto que, à margem da aplicação de matrizes de leitura que venham da psicologia ou da psicanálise, ou da imagética e simbologia que lhes são afins, devolve à matéria e linguagem poéticas o pensamento e o afecto esquecidos pela memória do mundo.



## **Bibliografia**

### Obra de Maria Gabriela Llansol:

- Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- Lisboaleipzig II. O ensaio de música*, Lisboa: Rolim, 1994.
- Parasceve. Puzzles e Ironias* (Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- O Jogo da Liberdade da Alma*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- Causa Amante*, Lisboa: Regra do Jogo, 1984.
- Um Falcão no Punho*, Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- O Senhor de Herbais*, Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- "O espaço edénico", *Casa de Julho e Agosto*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003, 144-145.

### Obra de Bento de Espinosa:

- Tratado da Reforma do Entendimento e do Caminho para chegar ao Verdadeiro Conhecimento das Coisas*, ed. bilingue, trad. Abílio Queirós, col. Textos Filosóficos, Lisboa, Ed. 70, 1987.
- Ética*, introd. e notas de Joaquim de Carvalho, trad. de Joaquim de Carvalho [Parte I], Joaquim Ferreira Gomes [Partes II e III], e António Simões [Partes IV e V], Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- Éthique, démontrée selon l'ordre géométrique et divisée en cinq parties*, introdução, tradução, notas e comentários, índice remissivo por Robert Misrahi, Paris / Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2005.

Agamben, Giorgio. 1999., *Ideia da Prosa*, trad., pref. e notas de João Barrento, Lisboa, Ed. Cotovia.

Barrento, João. 2008. O Livro das Transparências. Quase uma paráfrase. In *Na Dobra do Mundo. Escritos Llansolianos*, Lisboa: Mariposa Azul, 294-319.

Barrento, João. 2008. A Voz dos Tempos e o Silêncio do Tempo (O projecto inacabado da História em O Livro das Comunidades). In *Na Dobra do Mundo. Escritos Llansolianos*, Lisboa: Mariposa Azul, 143-178.

Eiras, Pedro. 2005. Maria Gabriela Llansol: *Lisboaleipzig*, in *Esquecer Fausto. A Fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto: Campo das Letras, pp.533-677.

Rodrigues, Cristiana Vasconcelos, 2006. *O Atrito do mundo. Espinosa e Hölderlin pela mão de Llansol*. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

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