

Coordenação de
Margarida Santos Alpalhão,
Carlos Clamote Carreto, Isabel de Barros Dias

O JOGO DO MUNDO



Ficha Técnica

© 2017, IELT - NOVA FCSH

IELT - Instituto de Estudos de Literatura e Tradição
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa

Título

O Jogo do Mundo

Coordenação

Margarida Santos Alpalhão,
Carlos Clamote Carreto e Isabel de Barros Dias

ISBN 978-989-99761-8-4

Comissão editorial

Pedro Sepúlveda (Coordenação)

Anabela Gonçalves

João Rafael Gomes

Luísa Medeiros

Sara Graça da Silva

Teresa Jorge Ferreira

Revisão

Pedro Sepúlveda

Sara Graça da Silva

Filomena Sousa

Paginação

Paulo A. M. Oliveira

Design da capa

Paulo A. M. Oliveira

Edição

Julho de 2017

O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projeto UID/ELT/00657/2013

Índice

JOGO, IMAGINÁRIO, FICÇÃO	1
«CARA OU COROA» - A VIDA COMO APOSTA EM PASCAL.....	11
O JOGO COMO CONTRA-IMAGEM DA VIDA.....	27
DO JOGO AO IMAGINÁRIO LÚDICO. REFLEXÕES FILOSÓFICO-EDUCACIONAIS.....	49
O JOGO DO MUNDO.....	73
FESTA E JOGO	81
JOGO E IDENTIDADE.....	91
JOGO, POSTULAÇÃO, ENCANTAMENTO	107
ROLETA RUSSA: O DESEJO E O JOGO – LEITURAS DE DOSTOIEVSKY.....	117
OS DANOS DO JOGO: PROBLEMAS DE INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA NO LIBRO <i>DEL CORTEGIANO</i>	131
O JOGO NA LITERATURA DE MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA.....	145
PERCEVAL, O GRANDE JOGADOR DO REINO DE LOGRES	169
A PERCEPÇÃO DO OUTRO. O CONCEITO DA RECIPROCIDADE NA TEORIA DOS JOGOS	187
FERNANDO PESSOA: O JOGO LITERÁRIO DO BARÃO DE TEIVE	197
O JOGO E A CLÍNICA	213
PESSOA JOGAVA XADREZ?	217
O HUMOR COMO PECULIAR JOGO DE LINGUAGEM: MECÂNICA, DESREGRAMENTO E SUBVERSÃO	229
O POTENCIAL DE COMUNICAÇÃO DO DESPORTO	249
ŠĀH MĀT (دانش مَتام). O JOGO DE XADREZ NO AL-ANDALUS E O SEU REFLEXO NA LITERATURA MEDIEVAL.....	269
A RIQUEZA SEMÂNTICA DA PALAVRA JOGO.....	287
O JOGO, O IMAGINÁRIO E OS CHOQUES INTERCULTURAIS: DA IMPRENSA AOS JOGOS DE TABULEIRO DE ESTRATÉGIA.....	299
O JOGO GRACIOSO NAS ÓPERAS DE ALEXANDRE ANTÓNIO DE LIMA	321
SENTADO ESTAVA GAIFEIROS EM TABULEIRO REAL, OS DADOS TINHA NA MÃO E AS CARTAS PARA JOGAR: O MOTIVO DO JOGO NO ROMANCEIRO TRADICIONAL.....	343
O JOGO DUCHAMPIANO	359
GABRIELA LLANSOL, GIORGIO AGAMBEN, E O JOGO	373
MATHEMATICAL GAMES.....	399
«O SOLDADO», «BERNAL FRANCÊS» E «A APARIÇÃO»: A CONTAMINAÇÃO DE ROMANCES COMO «JUEGO DE LA CREACIÓN POÉTICA COLECTIVA»	415
EL JUEGO AMOROSO EN LA NOVELA ROSA ESPAÑOLA FEMENINA DE LOS AÑOS CUARENTA.....	433
EL ARCANO «LA TORRE» EN LA POESÍA DE GUIDO GUINIZZELLI	455
APÉNDICE: TEXTOS	483

GABRIELA LLANSOL, GIORGIO AGAMBEN, E O JOGO

Cristiana Vasconcelos Rodrigues | Universidade Aberta
Centro de Estudos Comparatistas – FL-UL | Espaço Llansol

O jogo da liberdade da alma – um jogo a três dimensões

O estudo que de seguida apresentamos pretende descrever o jogo a três dimensões que encontramos em *O jogo da liberdade da alma*, de Maria Gabriela Llansol, datado de 1999 e publicado em 2003.¹ Para nos ajudar nesta descrição socorremo-nos de algumas das reflexões de Giorgio Agamben sobre o jogo, a infância e a linguagem, que poderão constituir uma boa chave de leitura da escrita llansoliana.

Começamos por constatar um subtil jogo entre o que o texto narra e o que de facto se está a contar, que lembra um jogo de escondidas, onde aquele que se esconde está sempre a espreitar e a dizer onde está, àquele que o procura, para logo de seguida fugir e mudar de esconderijo. Depois, há um jogo entre a memória e o que Llansol apelida de «desmemória» neste livro, com o que esta última contém de *profanação*, para usar um termo caro a Agamben, e que lembra um jogo de adivinhas entre as figuras que se encontram e dialogam entre si. Finalmente, há uma reflexão aturada e contínua sobre a relação entre o texto e o devir, disposta muitas vezes no texto de Llansol enquanto jogo lúdico, reflexão esta que subjaz e é fundamental à compreensão das duas outras dimensões do jogo em *O jogo da liberdade da alma* e, num plano mais alargado, para o desenho de uma *ars poetica* llansoliana, que não escamoteia a dimensão ética.

Estas três dimensões do jogo não são estanques entre si, antes se relacionam de forma não completamente discernível, sendo um dos objectivos deste estudo tentar clarificar alguns dos pontos de intersecção desta mútua contaminação em *O jogo da liberdade da alma*, com o intuito de provar que a escrita de Maria Gabriela Llansol assenta, no que tem de enigmático e de inesperado, numa economia de escrita que se pauta pela prática quase contínua do jogo. Vamos de seguida falar do jogo das escondidas e do jogo das adivinhas, sendo a terceira dimensão deste jogo, a que lhe confere a sua volumetria, trabalhada a propósito das duas outras.

Jogar às escondidas, ou desfocar para ver melhor

O jogo da liberdade da alma divide-se em 33 pequenos capítulos, antecidos por um curtíssimo enunciado que parece servir de mote a todo o livro: «de regresso a Herbais: *Sentimentos sobre a música frontal*»². Este enunciado é depressa esquecido, se porventura a leitura que depois fizermos se distrair pelos fios soltos da narrativa, que são muitos; contudo, é um mote importante para o restante livro, a começar pela imagem com que abre o seu primeiro capítulo, que citamos de seguida:

_____ os dois homens nus ao piano. Piano de volume, e lustro. A vibração de um – o que está em primeiro plano – , oculta o outro, que até me poderia parecer vestido. O teclado do piano responde intensamente ao primeiro, mas não exclui o segundo que, se está nu, é porque se vê claramente a nudez do primeiro. A nudez do primeiro não é de tipo físico incluindo, no entanto, o corpo que transparece, na sua soberania, através do andamento musical. Que reflui sempre sobre essa imagem forte que, todavia, nunca vira o homem para mim. O seu sexo permanecer-me-á oculto. Mas, como palavra, a música oxida-se nele, substitui-se ao seu primeiro sentido inicial e, sem despiste nem perder, ouço-a mais longe, envolvendo as colunas do claustro, sobre o balcão corrido, em torno de imagens arrebatadas de outrora – o botão de rosa

mística.

O homem nu que toca tem músculos de música frontal, uma ramagem erótica por sexo, que desce dos ombros até ao teclado do piano.

É nessa ramagem que centro a minha atenção, e nos cabelos fartos que sob a luz, as luzes da ribalta, são de uma espécie diurna. Atraem a atenção. Podem ostentar qualquer sexo desejado como sinal de realeza, mas de uma realeza de ler. Nesse momento, lêem sonoridades. E, no texto que estou a ler, os textos subitamente tornam-se silenciosos, por momentos, renunciam.

Mas eu, a legente acordada para escrever, não renuncio. Transformo-me em amante, ou musicante, *naquela que não praticava esse saber que acorda*, por entre o luar libidinal que emana dessa crina abundante de onde vejo brotar a música. Nada entendo – eu –, que olha o possante e móvel homem nu da matemática musical daquelas equações e abismos. Sinto uma dor no centro do meu fechamento. Fico, naquela zona, mais inteligente através dele. É para o meu sexo que ele toca. O texto faz um silêncio total, adquire-o, ou seja, a escrita que a música celebra não tem mancha de ruído – não é livro, apenas o fluir de um escrito que se funde com as imagens arrebatadas de outrora. Mas, depois, pula sobre os ombros do homem – sem ser cavalo, nem peixe –, resvala pela sua ramagem, e cai no teclado do piano num salto mortal conseguido.³

À superfície do texto, podemos dizer que se assiste a um recital de piano e que se descreve a impressão que a música tocada ao piano causa no sujeito de enunciação, num registo que se aproxima do metafórico. Contudo, se lermos este excerto com mais atenção e nos demorarmos sobre o atrito de certas formulações, descobrimos que esta cena guarda uma outra, que está nela escondida, embora espreite e nos chame a atenção: este passo fala-nos, também, da leitura do texto de Espinosa e da relação profundamente epidérmica na recepção do mesmo pelo sujeito de enunciação, configurada na imagem de uma cena de música tocada por um homem nu ao piano. O texto dá-nos as pistas para olharmos sempre de forma ambivalente o piano, a música aí tocada, a figura que toca, e a figura que escuta – são tudo isso, e no entanto não são exclusivamente isso.

Uma das pistas para a constatação desta ambivalência textual é a caracterização do homem que toca o piano – assume como um homem desfocado, sendo que esta desfocagem da figura não é linear, nem prima por uma coerência absoluta. O texto começa por falar de dois homens, e depois passa a falar sempre de um só, com o cuidado de explicar, entretanto, que o «companheiro [...] lhe entregou voluntariamente as suas [mãos] – e desapareceu»⁴. A figuração de um só homem desfocado perdura, porém, no nosso horizonte de leitura, em dois elementos sempre reiterados e trabalhados ao longo do livro: (i) no facto de se tocar o piano sempre a quatro mãos; e (ii) no facto de um dos homens, o que fica a tocar o piano, estar nu, sendo que este «estado de nudez»⁵ desenha o perfil definitivo da figura, o que chama a nossa atenção para fora da cena que a gerou, a cena de um recital de piano.

Outra das pistas é o modo como se descreve a música que se escuta, convocando-se expressões que afinal nos falam de leitura: «[...] como palavra, a música...», «[...] de uma realza de ler», «lêem sonoridades...»; «no texto que estou a ler, os textos subitamente tornam-se silenciosos...», «[...] a escrita que a música celebra...»⁶. Este acto de leitura, por seu turno, tem o seu suporte imagético em palavras sobejamente conhecidas de outros livros de Llansol: «sexo de ler», «luar libidinal», e «legente» são termos achados pela escritora e referidos amiúde para descrever a relação, amante, de leitura do outro.

Por outro lado, esta «grande cena da música»⁷ identifica, de forma subtil, a imagem do homem nu e tudo o que ela comporta com o filósofo Bento de Espinosa, ou Spinoza, um interlocutor do sujeito de enunciação ao longo do livro; mais adiante, esta identificação torna-se clara pela ligação quase expressa entre o homem nu e

Spinoza⁸, mas desde logo os traços físicos que surgem na citação acima ligam a figura à imagem que conhecemos de Espinosa, sendo reiterados adiante no texto a propósito da figura de Spinoza⁹, que gradualmente assume na cena com o seu próprio nome, à medida que se esbate a presença (imagem) do homem nu.

O texto comporta-se como escrita hieroglífica, que nos dá os sinais que nos levam a este reconhecimento de Espinosa. O primeiro sinal é «o botão de rosa mística»¹⁰, uma imagem que podemos ligar à rosa de Espinosa, incluída no seu selo ou divisa, onde também se lê a palavra «caute», prudência.



Selo de Bento de Espinosa,
em carta de 9 de Novembro de 1641 a Gottfried W. Leibniz

Um segundo sinal é a cabeleira farta do homem nu, referida por duas vezes, e que podemos ligar à figura do filósofo, de cabelo farto e olhar brando, que conhecemos de algumas gravuras da época. O terceiro sinal é a própria música que se escuta: a música, ou o «texto que estou a ler»¹¹, não o é singelamente, mas é uma «música frontal»¹², um «saber que acorda», «sem mancha de ruído»¹³, ao qual não se renuncia. Esta música, e a sua gramática quase indecifrável, mas cheia de promessa, descrevem um dos aspectos já sobejamente fixados em vários outros passos do texto llansoliano sobre a recepção de Espinosa, nomeadamente o facto da escrita geométrica espinosiana

ser um entrave para a compreensão do pensamento ético deste filósofo, de quem Llansol nos diz que *a ensinou a pensar*:¹⁴ «Nada entendo [...] o homem nu da matemática musical daquelas equações e abismos»¹⁵. A matéria é pesada, e o piano aqui serve a imagem do peso; a matéria nem sempre se deixa ler com facilidade, dado o cifrado da malha textual, e aqui a música e a sua linguagem matemática servem perfeitamente esta descrição...; o processo de leitura traz consigo «dor» e «fechamento»¹⁶, mas também inteligência. O *estado de nudez*, por seu turno, aponta para o eudemonismo de cariz espinosiano, ao qual Llansol adere programaticamente, na sua obra, como tem vindo a ser, de resto, fixado pelos estudos llansolianos¹⁷; a nudez designa, acima de tudo, o vazio de referências, que torna leve o corpo na sua contemplação e acção no mundo. Assim, não só o homem nu, mas toda a cena da música surgem desfocados para introduzir uma segunda possibilidade de leitura, que nos leva até Espinosa, figura matricial do texto llansoliano e aqui presente de forma estruturante, na estrita medida em que o texto se escreve, pondo-se em prática um sério exercício de «libertação da alma», tal como Espinosa nos propõe na última parte da sua *Ética* (intitulada *Da Potência do Entendimento ou da Liberdade Humana*).¹⁸

Do tocar (pelo pianista) ao ouvir (pelo sujeito de enunciação), a música (e o texto que a descreve) é envolta numa relação que se reveste de erotismo, e no entanto o texto deixa-nos bem claro que este homem não está nu, que o sexo não se vê, que a nudez não é física, que o sexo desejado é o da leitura, aqui sinónimo de escuta da música. A afecção de quem escuta/lê, descrita como uma cena erótica, é o universo comum às duas cenas contidas no mesmo texto, a cena da música e a cena da leitura. Texto e música misturam-se numa descrição que não se preocupa em nos dar uma imagem limpa,

como se um universo fosse a metáfora que designa o outro. Não, aqui não há metáfora que possamos identificar e descrever, porque o transporte entre o universo da escrita, o da música e o do erotismo é um exercício de troca de dons a três, digamos, em que uns dão aos outros os elementos necessários para se firmarem na imagem plural que emana deste excerto inicial, muito à maneira de Espinosa e da sua dinâmica reflexiva de gestação da ideia adequada, disposta no *Tratado da Reforma do Entendimento*.¹⁹

Estamos perante um enunciado de partida que contém elementos que lhe são de certa forma estranhos, rasgam a sua coerência interna, maculam a sua aparência, sem que, por isso, sejamos de imediato levados a ver claro. À superfície do próprio texto está o enunciado que nele se oculta, sem que tal seja óbvio, causando um grau de estranheza e de atrito à leitura do outro, que é a sua superfície; são narrativas que se contaminam mutuamente, sem se fundirem numa só, resultando desta mútua afecção um corpo híbrido, feito de múltiplas partes que são afins, cujo encaixe não pretende ser perfeito, mas possível! Desfoca-se, assim, o devir que se narra, não por uma questão de economia narrativa, mas para melhor se discernir os contornos de uma matéria plural.

Além do que possa estar contido na figura do homem desfocado, ou na cena que se desfoca para fazer sobressair os sinais de uma outra cena, este gesto de desfocagem repete-se em outras situações neste livro: por exemplo, (i) desfoca-se a figura do sujeito de enunciação para que se veja Témia, o seu eu da infância; e (ii) desfoca-se o tempo, para permitir um convívio entre as diversas camadas da matéria de que somos feitos, num só instante, sem cronologia que o guarde.

Começamos pelo tempo – é já sobejamente conhecido o gesto

de obliteração da categoria narratológica do tempo nos textos de Llansol, sabendo nós que a sua obra privilegia o espaço como enquadramento para o devir narratológico, um espaço sem qualquer carga referencial: uma casa, um quarto, um jardim, uma paisagem, um lugar, um rio, são espaços típicos de contextualização do devir em Llansol. Contudo, o tempo não se oblitera por completo, nem é propriamente inexistente; o que se opera é antes a sua desfocagem, que, em vez de o anular, sobrepõe muitos tempos num só instante, neutralizando-se deste modo o peso que habita a distinção entre passado e presente (sobretudo esta), projectando-os para um tempo futuro e preenchendo o instante com uma incerteza, ou *não-saber* (léxico llansoliano), que se habita a vários níveis e que necessariamente serve de força motriz da acção – a incerteza sobre o que se passa, para onde se caminha, sobre quem é o outro com quem me encontro, sobre como agir ante o desconhecido, ante o afecto, ante o pensamento, ante os objectos, num espírito de abertura à metamorfose contínua. São muitos os passos deste livro que praticam, na matéria e na forma de a dizer, uma simultaneidade de tempos tornados comuns, entre passado, presente e futuro, no enunciar do pensamento e do afecto que imperam no devir. Faça-se referência, por exemplo, à «reflexão incisiva, ao acordar»,²⁰ que constitui todo o capítulo XXV de *O jogo da liberdade da alma*.²¹

O gesto não se pode resumir a um exercício refinado de anacronia, mas à convocação de uma miríade de momentos para tecer cada momento da narrativa enquanto «hora profundamente entrecruzada»²² como a dada altura se lê, sem penhorar a coerência do narrado. Neste sentido, não se regressa ao passado da infância, tão pouco se rememora a infância; coloca-se o corpo em jogo, no texto, chamando a ser todos os seus seres (passe a redundância),

incluindo o ser infantil, ou Témia, o contorno que surge da desfocagem do sujeito de enunciação.

O sujeito de enunciação desta narrativa é uma figura feminina que começa por se caracterizar como «a legente acordada para escrever»,²³ e que a páginas tantas se apelida de «a escrevente»,²⁴ ou que Témia descreve como «aquela que haveria de escrever»;²⁵ trata-se, de resto, de uma figura conhecida de outros livros, aos olhos do leitor experimentado neste texto. Também não é inédito o encontro do Eu com Témia²⁶ – conhecêmo-lo de outros livros de Maria Gabriela Llansol; mas aqui este encontro é cuidadosamente antecipado por um outro, inédito, que é o encontro do sujeito de enunciação com a chamada «rapariga desmemoriada», necessário à travessia de esvaziamento da memória do Eu para poder habitar a sua própria infância. A criança que resulta deste primeiro encontro, que *salta para o chão*²⁷ e que *corre*²⁸, é Témia,²⁹ que traz consigo uma frase que repete como se fora uma «cantilena»³⁰ de infância, que a identifica: «_____ gosto de uma mesa de Café que pareça um boudoir de mulher, / soletra enquanto corre».³¹ Porém, a figura de Témia assome neste livro como habitando o mesmo corpo que o sujeito de enunciação, como se a imagem deste estivesse desfocada. Exercita-se aqui uma espécie de focalização da figura nos seus múltiplos perfis, tornando visíveis os vários contornos de um só corpo, que pensam em conjunto e trocam impressões entre si:

- Como se chega aquela cena? – E agitas-te.
- Qual? – E quis que definisses.
- Não somos irmãs – replicaste. Creio que não entendi a oportunidade que me davas. Mas fui logo esclarecida:
- Somos eu. Apenas o tempo não confere.
- E então?
- As duas cenas são a mesma – esclareceste.

- Qual a primeira no tempo? [...]
- Vamos fazer como os cães – disse-lhes. A ambas as cenas.

Témia pegou no lápis de cor (que eu fora) e eu no livro (que ela seria)
quem éramos, fôramos, e seríamos,
sentou-se, afoita,
à porta de cada uma delas.³²

Por muito que possamos identificar uma raiz biográfica no desenho das figuras em encontro neste texto, a escrita de Llansol não se compadece com uma explicação (auto)biográfica que a justifique e que nos ajude a clarificar a sua amplitude estética, amplitude esta que, sobretudo, deixa sobressair a projecção ética deste texto. No gesto, que é um só e comum, de deixar ver em simultâneo os muitos contornos possíveis de um só corpo, Llansol opera a contínua neutralização de cada um por si só, para que cada um opere em função de todos os outros e sem se impôr como único, sobressaindo acima de tudo uma espécie de vazio de referência, que é também a possibilidade de escrita para quem escreve e de leitura para quem lê. Neste pressuposto, o olhar abre-se na leitura de cenas como a que citamos de seguida, e nos narra o encontro, à chegada a Herbais, do Eu desfocado em Témia com o cão Jade (figura também bem conhecida do texto llansoliano):

Em linguagem,
meu cão está junto à porta,
encostado ao muro,
e a ladrar de alegria ao texto _____ em figura de Jade.

- Boa viagem? – pergunta. E acrescenta: – Fico feliz com o vosso regresso.
- Eu regressarei sempre ao princípio da minha vida – respondo-lhe com afagos.
- E eu serei sempre Témia.
- Olá, Témia – saúda o Jade, um pouco perdido por ouvir duas vozes distintas

na minha presença: – Vamos ver os currais abandonados? – Acaba por *nos* dizer a mim, vencendo o receio que lhe causa a escrita de Spinoza o Corpo, escrevia então, (a Leitura, escrevo agora) é composto de um grande número de indivíduos de natureza diversa.³³

Aqui convocamos a reflexão de Agamben sobre o *jogo da vida real* que é necessário para garantir a integridade ética do texto, em «O autor como gesto»,³⁴ fazendo notar que, para que exista, o texto radica numa contradição irresolúvel, mas fundamental:

[...] o autor está presente no texto apenas num gesto que torna possível a expressão, na medida exacta em que existe nela um vazio central.³⁵ O autor indica o ponto em que, na obra, uma vida é posta em jogo. Posta em jogo, não expressa; posta em jogo, não satisfeita: por isso o autor não pode senão permanecer na obra, insatisfeito e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura [...]³⁶

Neste mesmo ensaio Agamben conclui que o facto de, no texto, se pôr em jogo a vida real (seja a do autor, seja a das personagens), faz com que esta seja o «lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida»³⁷:

Ética não é a vida que, simplesmente, se submete à lei moral, mas, sim, aquela que aceita pôr-se em jogo nos seus gestos, irrevogavelmente e sem reservas. Mesmo correndo o risco de que, de certo modo, a sua felicidade e a sua desventura sejam decididas de uma vez por todas.³⁸

O jogo de escondidas que acabamos de descrever, não só a partir do duplo enunciado contido na narração como a partir do gesto de desfocagem das figuras, do tempo e do devir, faz sobressair precisamente a dimensão ética que norteia as opções poetológicas do texto llansoliano, que reiteradamente procura fazer desaparecer a

figura autoral, ou reduzi-la a um gesto sem rosto, a ponto de pôr em risco, ou em jogo, também a integridade de toda a entidade narratológica:

[...] que o caderno não é o escrevente do texto
mas o lugar por onde o texto aprende a materialidade do lugar por onde corre.

No entanto, o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo

a substância narrando-se,
diria Spinoza.³⁹

Uma infância sempre actual que transcende as lembranças, os retratos e as pessoas mortas. Escrevo-as tal como elas me recordam. Continuo a escrevê-las tal como elas continuamente me recordam. [...] E eu pudesse pousar o lápis, no momento em que o acorde do som com a substância me lembrasse

dias perdidos, textos reconstituídos, ossos ressequidos à espera que o texto lhes renascesse em volta.

Ressurreição dos corpos,
dizia-se.⁴⁰

Dar a vida não chega, não é um acorde consonante com a substância. Ressuscitar, sim, é o acorde perfeito.⁴¹

É, portanto, dentro de uma ética de *ressuscitação* (palavra llansoliana) que se inscreve *O jogo da liberdade da alma*, cujas figuras desfocadas são postas em jogo na equação do que no texto se apelida de «substância»,⁴² sob o signo de Espinosa. O projecto é desde logo tornado claro no seu primeiro capítulo, que firma o texto, pelo texto, como lugar dessa possibilidade de eterno.⁴³ O convite é ostensivamente dirigido ao leitor, no sentido de compactuar com este encontro da música de Espinosa com a escrita de Llansol, em tom de programa:

Nada

acaba definitivamente se aceitarem, por um momento, que ouvem o músico, tal um divino executante, com a minha escrita. O homem nu manifestando a nossa força, através da música, e nos solicitando para uma escrita ligeira e leve que reflecta o piano-sem-peso – vibrátil como um pente nos cabelos. Para um narrativo paralelo ao texto que tanto amo. Onde

estiver a nostalgia do homem nu, está o meu lugar de escrita. No desconforto de uma vida que se termina em noite, numa pergunta que há-de renascer (ou ressuscitar?) em afirmação _____ por que é esta paixão pelo texto, ao contrário das paixões humanas, inextinguível?⁴⁴

Percebe-se agora melhor que *O jogo da liberdade da alma* nos dê a ler o que no mote se descreve como «sentimentos sobre a música frontal», se por esta designação entendermos ser o pensamento ético de Espinosa aquilo que faz a matéria fundamental deste livro; na palavra «sentimentos» condensa-se a recepção llansoliana deste filósofo, ao mesmo tempo que se aponta para a disposição dos 33 capítulos que fazem este livro, num encadeamento que não é aleatório, mas que ainda assim deixa sobressair o ritmo descompassado desta escrita e do fluir do pensamento e do afecto de que é testemunho.

Jogar às adivinhas, ou *desmemoriar* para *ressuscitar*

No capítulo X,⁴⁵ surge a «rapariga desmemoriada», que na verdade o texto, no seu pendor auto-reflexivo, já anunciara em capítulos anteriores (VII e VIII). A rapariga desmemoriada traz consigo um enigmático desejo de *ressuscitação*, que parece mover todo o seu agir:

A rapariga desmemoriada procurava as suas memórias de ressurreição. Desmemoriada até do seu próprio nome que, aliás, nunca me disse qual era. Viera ter

comigo com a narrativa de uma só frase:

– Sim – diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que seja um homem.⁴⁶

Este desejo é a marca de identidade da rapariga, uma identidade que se traduz em acção, como se constata nas cenas que se seguem a esta. A manifestação deste desejo, contudo, está contida num diálogo que se repete em momentos pontuais ao longo da narrativa,⁴⁷ sofrendo ligeiras alterações estratégicas (que, uma vez mais, estão estreitamente relacionadas com a recepção de Espinosa e a vocação do texto llansoliano), como se de um ritual se tratasse:

– Sim – diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que seja um homem.

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória.⁴⁸

A *desmemória* da rapariga surge inicialmente como um entrave, um obstáculo à comunicação entre as figuras que se encontram na casa, mas a força relacional desta figura feminina, que se traduz em curiosidade, procura e esforço desejante, viabiliza a comunicação com os que a rodeiam – o sujeito de enunciação e o homem nu –, na casa que foi habitada no passado, em Herbais. Nesta altura da narrativa, ou do texto disposto por fragmentos, inicia-se uma espécie de jogo de adivinhas, feito de palavras, de coisas e de gestos, que de alguma forma reflecte o título deste livro – «o jogo da liberdade da alma» –, e de que passamos a citar alguns momentos:

[...] Esquecera-se de que tinha vestido o meu vestido, reparei quando vi que procurava lembrar-se de que o trazia vestido. Para se despedir, fez um sinal ao de leve com a saia e dirigiu-se para o piano julgando, pensei, que era a porta de saída. O homem levantou duas das suas quatro mãos, e conduziu-me para

_____.

– Imaginava que era a porta – disse-lhe.

– Ela procura o vestido que traz vestido. [...]

Pousou a mão, lembro-me agora, no espaldar da cadeira e inclinou o busto, olhando com curiosidade para a mesa redonda onde havia alguns relevos sobre o pano branco, matizado com flores.

Perder a memória, não ter memória, pensei, é absorver o presente numa constante iniciação,

encontrar-se num estado de nudez.

Disse, pois, ao vê-la tocar no tecido branco matizado com flores:

– Matéria. – E repeti: – Matéria. – E, como continuasse absorta no que eu não sabia, acrescentei, numa espécie de oração:

– Matéria-prima, linhas. [...] ⁴⁹

Note-se que a oscilação contínua entre os pronomes pessoais e possessivos, que conferem volatilidade ao olhar do narrador e às vozes enunciadoras, sugere uma vez mais que a figura desta rapariga, tal como Témia, poderá ser um contorno desfocado do sujeito de enunciação, mais do que uma figura autónoma deste. Por outro lado, a nudez, que na imagem que inaugura esta narrativa, se associa à figura de Spinoza, consolida-se no seu sentido ao ser um atributo com o exercício livre e leve da alma, a que assistimos neste jogo de adivinhas. O jogo prossegue, numa espécie de adivinhação, ou de nomeação das coisas que é também combate, confronto de memória e *desmemória*, disposto por modos do dizer que lembram a ponderação, por Espinosa, da ideia adequada, verdadeira, falsa, e da ficção, ao longo de todo o *Tratado da Reforma do Entendimento*, e que, em última instância, inscrevem toda esta cena, até ao seu desfecho, no trabalho aturado e longo sobre a *língua sem impostura*, um tema recorrente nos livros de Maria Gabriela Llansol, para além de a integrar no eudemonismo de raiz espinosiana que projecta a vocação do texto, neste livro em específico:

Afastou-se bruscamente do texto e do espaldar. Abriu uma coisa, e eu disse «livro», [...]

– Chávena – disse ela, com os olhos ainda fechados.

– Livro – repeti. Mas ela insistiu:

– Chávena.

Seria o primeiro nome que daria ao que se afastara da sua memória.⁵⁰

Percorria o quarto.

Tomava o mundo desconhecido por um conjunto de instrumentos. Tudo era chávena. Em seguida, tudo era vestido. Falava-me como se eu fosse um eco imperfeito da sua boca. Onde ela dizia «vestido», eu dizia-lhe, por exemplo, caso não fosse verdade, «cama», onde, aliás, tinha a sua mão pousada.

De repente, seu pensamento tornava-se, de novo, insonoro, tirava o vestido, passeava-se toda nua, sem som, sem sonho, sem qualquer referido.⁵¹

Não havia na rapariga qualquer falta de memória, apenas troca de mundo. Desfasamento de toque.

«O vestido escondeu-se na chávena», disse ela.⁵²

A relação entre o nomear das coisas a partir do universo memorizado do sujeito de enunciação e o nomear *desmemoriado* da rapariga (ou a «sonhante sem memória», como o texto a apelida,⁵³) não é propriamente entre os opostos, ou contrários, de uma só equação. Antes de mais, o texto vai-nos dando o léxico da «liberdade da alma», partindo destes diálogos com a rapariga desmemoriada, dentro de uma subtil conversação com Espinosa que serve de ponto-de-fuga de todo o narrado; neste contexto, assistimos à gradual constituição de uma espécie de léxico llansoliano para a ética espinosiana, sem qualquer pretensão sistemática: «vestido» para alma, «chávena» para corpo,⁵⁴ «música» para texto de Espinosa,⁵⁵ «Leitura» para Corpo.⁵⁶ E depois, entre o nome e a coisa existe uma relação de recípro-

cidade que o texto explora, obrigando o leitor a concentrar-se nos dois planos possíveis de leitura, o dos objectos na sua concretude mais elementar e o sentido para o qual estes apontam:

«Força da natureza.» Apontava para o vestido que trazia vestido.
«Luar libidinal», respondi-lhe, apontando para o exterior que lhe desenhava o corpo.
«Chávena?», perguntou-me, tocando no meu sexo.
«Não. Leitura», respondi.
«Força da natureza veste leitura? É?»
«Sim.»
«Deus?» E indicava a ponta do seu seio.
«Não. Corpo de deus.»
«E Deus?», interrogou.
«.....». Apontei-lhe para o vestido que trazia vestido, e esperei que ficasse desiludida com a resposta _____ a música, no entanto, não dissera outra coisa.⁵⁷

Neste confronto de «razões» em forma de jogo de adivinhas ilustra-se, reflexivamente, o exercício intuitivo de que Espinosa nos fala na sua *Ética*,⁵⁸ e que é a via para a *liberdade da alma*, ou seja, para uma existência liberta de paixão e de sofrimento. Na erosão que Llansol faz da memória da rapariga vemos um gesto de «profanação», no sentido que Giorgio Agamben lhe dá no seu «Elogio da profanação»,⁵⁹ pois assistimos aqui à devolução ao uso humano comum, negligente, sem fim específico e desinteressado, dos objectos, mediado mais pelo afecto sem memória do que pela memória histórica, pesada e ruidosa, que tende a tolher a acção humana, mais do que a libertá-la. O jogo intensifica-se, o diálogo infantiliza-se, sem por isso perder em aprofundamento; pelo contrário, o jogo das adivinhas é a faceta mais concreta do habitar de um estado infantil, que de novo merece ser cruzado com as palavras de Agamben, quando este, a propósito da «Ideia da infância», nos descreve o

«infantilismo obstinado» do ser neoténico, o seu estado larvar ou «adâmico» (sem qualquer nostalgia implicada):

[A criança neoténica] seria o único animal da sua espécie que, como Adão, seria capaz de *nomear* as coisas na sua língua. No nome, o homem liga-se à infância, para sempre amarrado a uma abertura que transcende todo o destino específico e toda a vocação genética.⁶⁰

Este estado larvar é o de uma não-memória permanente, uma *não-latência* (Agamben), o de uma absoluta incapacidade de reter todo e qualquer evento em memória, genética que seja, que coincide com a absoluta capacidade de linguagem, ou melhor, de «aprendizagem da linguagem», vista por Agamben, e bem, como «a mais humana das características»,⁶¹ num enquadramento que opera a distinção fundamental entre o homem e os animais, que «cultivam unicamente as possibilidades infinitamente repetíveis fixadas no código genético. Só dão atenção à Lei, àquilo que está escrito»;⁶² por isso, «quem acredita num destino específico não pode, verdadeiramente, falar».⁶³

Agamben vai curiosamente ao encontro da opção llansoliana de cultivar, pela poesia, a *língua sem impostura*, de combater o ruído insurdecador da memória e da tradição, quando chega, neste mesmo ensaio sobre a infância, a afirmações que nos ajudam a compreender as cenas a que assistimos em *O jogo da liberdade da alma*, onde a linguagem se tateia a si própria e o texto parece perder a memória de si mesmo⁶⁴:

Aquilo que a ideia e a essência querem salvar é o fenómeno, o irrepetível que já foi, e a intenção mais própria do *logos* não é a conservação da espécie, mas a *ressurreição da carne*. [...] Em qualquer parte de nós o *distraído rapazinho* neoténico continua *o seu jogo real*.⁶⁵ [Sublinhados nossos.]

Não é só a coincidência terminológica que nos faz aproximar a reflexão de Agamben do texto de Llansol, na prática que este cultiva da *desmemória* para conseguir, no texto e pelo texto, a *ressuscitação*. Giorgio Agamben é um filósofo que, em bom rigor, se recusa a pensar o conceito a partir do seu perfil racional acabado, recusando com isso também a utilização de uma retórica conceptualizada, muitas vezes enredada em si mesma. Agamben tende mais para um exercício lúcido da linguagem, na consciência tanto do «poder significante das linguagens humanas» como da «sua inelutável morte»,⁶⁶ optando pelo resgate etimológico do conceito, devolvendo a palavra ao seu uso originário, não como gesto revivalista e conservador, ou nostálgico, mas como rasura necessária a uma prática depurada do pensamento que se expõe enquanto fala, dialogante, fora dos meandros do discurso aceite e impositivo sobre o real fenómeno, apontando por vezes para uma situação utópica, fora de Babel:

Só no dia em que essa originária não-latência infantil fosse verdadeiramente, vertiginosamente, assumida como tal, em que se recuperasse o tempo e o menino Aion fosse distraído do seu jogo, os homens poderiam construir uma história e uma língua universais, já não diferíveis, e pôr fim à sua errância nas tradições. Este autêntico apelo da humanidade em relação ao *soma* infantil tem um nome: o pensamento, ou seja a política.⁶⁷

Esta postura é imensamente próxima da sensibilidade Llansoliana, podendo nós afirmar que, no ensaio sempre árduo de aproximação crítica ao texto de Llansol, uma das vias possíveis de dialogar com o mesmo será o recurso a textos de outros que possam iluminar esse diálogo, que nos forneçam uma chave de leitura – Agamben serve este tipo de aproximação.

Em 1978, no seu livro intitulado *Infanzia e storia*, Giorgio Agamben apresenta um estudo sobre o jogo, o rito e a temporalidade,⁶⁸

que retoma parcialmente em 2005, num conjunto de textos intitulado *Profanazionni*, sem que a noção de jogo tenha sofrido alterações de maior desde 1978.⁶⁹ O jogo de adivinhas a que assistimos em *O jogo da liberdade da alma* poder-se-ia ler à luz do que Agamben diz ser a manifestação do eminentemente histórico, ou «histórico em estado puro»,⁷⁰ ou seja, a manifestação da temporalidade humana *tout court*, na medida em que, no momento em que acontece, não só suspende o calendário, como tende a destruir a sua tendência cíclica e repetitiva (a sua memória, portanto), confirmada na celebração ritualística do tempo. O jogo em Llansol remete-nos para a vivência de «um certo aspecto de eternidade», como a dada altura lemos em Espinosa,⁷¹ no contexto em que procura definir a relação da razão com as coisas, encaradas como «necessárias e não como contingentes»,⁷² explicáveis à luz do que se chama de *noções comuns*, e portanto «sem qualquer relação de tempo»,⁷³ pertencentes a uma intemporalidade que as guarda: «perder a memória, não ter memória [...] é absorver o presente numa constante iniciação, / encontrar-se num estado de nudez».⁷⁴

Infanzia e storia - distruzione dell'esperienza e origine della storia é um título que sugere, por si só, a descrição de um processo que provavelmente só na linguagem tem lugar: o processo de transformação da vida em memória, entre experiência e história. Não vamos por aqui, pelo vastíssimo mundo da teoria da história e do conceito de memória, tão pouco queremos enveredar pela relação de tensão, dicotómica, entre vida e arte, vida e morte, vivência do fenómeno e experiência da escrita. Mas este caminho que vai da infância à história, do viver ao recordar (caminho que é um só, ambíguo e ambivalente) interessa-nos, no seu sentido parcial, na medida em que Llansol nos propõe fazer o processo a contrapêlo, sem

que tal se reflecta num regresso às origens, ou num gesto melancólico de recuperação do perdido (irrecuperável), ou numa negação da história para recuperar a infância. A proposta é talvez mais arrojada, é a da destruição dos falsos opostos a que estamos habituados e da prática de um esquecimento da experiência para habitar uma forma possível de *vivo*, de permanência num tempo que não se filie em *Kronos*, mas se aproxime de *Aiōn*:

[...] in un frammento di Eraclito – cioè, alle origini del pensiero europeo – *Aiōn*, il tempo nel suo carattere originario, figuri come un «bambino che gioca con i dadi» e «regno di bimbo» sia definita la dimensione che si apre in questo gioco. Gli etimologisti riconducono la parola *aiōn* a una radice **ai-w*, che significa «forza vitale», e tale è il significato che *aiōn* avrebbe nelle sue piú antiche occorrenze nei testi omerici [...]. *Aiōn* [...] indica la forza vitale in quanto essa, nell'essere vivente, è percepita come un che di temporale, come qualcosa che «dura»; cioè come *l'essenza temporalizante* del vivente, la sua «storicità», diremmo noi.⁷⁵

Ora, faz parte do jogo das adivinhas e da *desmemória* a expressão de um desejo de *ressuscitação* que começa por caracterizar a rapariga desmemoriada e se insere num curto diálogo que é repetido ritualisticamente no texto, a partir de diferentes vozes e com ligeiras alterações, de cada vez que surge.⁷⁶ Na troca de palavras que se repete em tom ritualístico, o diálogo ganha em enigma e em força expressiva à medida que caminhamos para o final do livro, e prende as figuras, com o seu corpo, ao tempo deste «regresso a Herbais», e à imanência que as envolve, mas projecta-se também para além do devir narrado, estendendo-se à escrita e à leitura do texto. É neste sentido que se poderá, talvez, dizer que a escrita poética llansoliana concretiza a «historicidade» (mas não a história!) do ser, de que Agamben nos fala.

Notas:

- 1 Llansol, M. G., *O jogo da liberdade da alma*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.
- 2 *Idem*: 7.
- 3 *Idem*: 7-8.
- 4 *Idem*: 8. Ideia repetida em 22.
- 5 *Idem*: 35.
- 6 *Idem*: 7-8.
- 7 *Idem*: 25.
- 8 *Idem*: 83 e 95.
- 9 *Idem*: 65 e 93.
- 10 *Idem*: 8.
- 11 *Ibidem*.
- 12 *Idem*: 7.
- 13 *Idem*: 8.
- 14 «O Espaço Edénico», in Llansol, M. G., *Na Casa de Julho e Agosto*, seguido de «O Espaço Edénico», 2ª ed.: Lisboa, Relógio d'Água, 2003 (1984): 164. Nesta entrevista, Llansol diz que em *Lisboaleipzig 2* (Lisboa: Rolim, 1994) se leva «Baruch [Spinoza] a olhar para os afectos, que ele define como dinâmicas de movimento e de repouso, e pensá-los como intensidades da vibração estética, que é o que eles na realidade são. O que me inquietava nele era, de facto, a ausência do vivo» (165). Também em *O Senhor de Herbais* assistimos à cena testamentária de Spinoza moribundo, em que este fala da urgência em se «inventar uma estética literária para a geometria» dos seres (Lisboa: Relógio d'Água: 243).
- 15 Llansol, *op.cit.*: 8.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Cf. Barrento, J., «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. Rodrigues, C. V., «a rosa da inflorescência. A metamorfose dos afectos em *Amigo e Amiga*, de Maria Gabriela Llansol», in *Estética das emoções*, org. de Fernanda Gil Costa e Igor Furão, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, 2011: 251-269. *Idem*, «Espinosa e Llansol: a troca de pensamento e de afecto», in *Europa em sobreimpressão - Llansol e as dobras da História*, org. de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2011: 147-175.
- 18 Para a menção deste título usamos como referência a edição francesa da *Ética*, de Espinosa, por Robert Misrahi: *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.

19 Espinosa, B. de, *Tratado da reforma do entendimento e do caminho para chegar ao verdadeiro conhecimento das coisas*, ed. bilingue, trad. Abílio Queirós, col. Textos Filosóficos, Lisboa, Edições 70, 1987. É particularmente entre os parágrafos 32 e 42 que se sistematiza o que Espinosa apelida de «conhecimento reflexivo» (42).

20 Llansol, M. G., *O jogo...*, ed.cit.: 69.

21 *Idem*: 69-70.

22 *Idem*: 58.

23 *Idem*: 8.

24 *Idem*: 89.

25 *Idem*: 92.

26 Témia, ou *a rapariga que temia a impostura da língua*, é uma figura que provém da infância e que tem uma raiz autobiográfica. Aparece pela primeira vez em *Causa Amante* (Lisboa, A Regra do Jogo, 1984; 2ª ed. Relógio d'Água, 1996), ganha o seu nome próprio em *Um Beijo dado mais Tarde* (Lisboa: Rolim, 1990), e faz parte de uma longa cadeia figural que atravessa vários livros de Llansol, incluindo aquele de que nos ocupamos aqui (vd. Rodrigues, Cristiana Vasconcelos, «O exercício da demanda», in *O Atrito do Mundo. Espinosa e Hölderlin pela mão de Llansol*, diss. doutoramento em Estudos Literários - Literatura Comparada, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006: 135-140).

27 *Idem*: 52.

28 *Idem*: 53.

29 *Idem*: 58.

30 *Idem*: 55.

31 *Idem*: 53.

32 *Idem*: 67-68.

33 *Idem*: 88.

34 In *Profanações*, Lisboa: Cotovia, 2006: 83-101.

35 *Idem*: 91.

36 *Idem*: 96.

37 *Idem*: 93.

38 *Idem*: 96.

39 Llansol, M. G., *O jogo...*, ed.cit.: 12.

- 40 *Idem*: 19-20.
- 41 *Idem*: 21.
- 42 *Idem*: 12, 15, 19, 20, 21, 23, 24, 29, 36, 54, e 83. Em Espinosa, a «substância» é definida como una, infinita e permanente (*Ética*, I, Def. III, p.100; I, Prop. I-X, p.105-115), só conhecível e determinável para a mente humana pelos seus atributos (*Ética*, I, Def. IV, p.100).
- 43 Uma das questões continuamente trabalhadas em *O jogo da liberdade da alma* é precisamente a da viabilidade do texto enquanto concretização de uma determinada *eternidade* espinosiana, questão que já vinha sendo equacionada desde *Ardente Texto Joshua* (Lisboa: Relógio d'Água, 1998), e onde se pode ler a seguinte frase de Maria Gabriela Llansol, na contracapa do livro: «*Este livro* [...] confronta a arte de viver da amorosa [Teresa de Lisieux] com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súpula da sua potência de agir».
- 44 Llansol, M. G., *O jogo...*, ed.cit.: 8-9.
- 45 *Idem*: 33ss.
- 46 *Idem*: 33.
- 47 *Idem*: 21, 28, 80 e 92.
- 48 *Idem*: 21.
- 49 *Idem*: 33-35.
- 50 *Idem*: 39.
- 51 *Idem*: 41.
- 52 *Idem*: 44.
- 53 *Idem*: 50.
- 54 *Idem*: 49.
- 55 *Idem*: 52.
- 56 *Idem*: 88.
- 57 *Idem*: 52.
- 58 Falamos da «ciência intuitiva» (*Ética*, II, Prop. XL, esc. 2), dentro de uma longa reflexão de Espinosa sobre os géneros de conhecimento ou modos de percepção, também disposta no *Tratado da reforma do entendimento* (§19) e no *Breve tratado*. Cf., a este propósito, comentário de Robert Misrahi sobre esta questão in *Éthique*: 390-391.
- 59 In *Profanações*, op. cit.: 103-133.
- 60 Agamben, G., «Ideia da infância», in *Ideia da Prosa*, trad. pref. e notas de João Barrento, Lisboa, Ed. Cotovia, 1999: 92.

- 61 *Idem*: 93.
- 62 *Idem*: 92.
- 63 *Idem*: 93.
- 64 Um excerto exemplar desta não-memória do texto é o início do capítulo XVI de *O Jogo...*: 49.
- 65 Agamben, G., «Ideia da infância», in *Ideia da Prosa...*: 93-94.
- 66 *Idem*, «Ideia da verdade»: 47.
- 67 *Idem*, «Ideia da infância»: 95.
- 68 Agamben, G., «Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco», in *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino: Einaudi, 2001 (1978): 67-92.
- 69 Cf. *Idem*, «Elogio da profanação», in *Profanações*, Lisboa, Cotovia, 2006: 103-133.
- 70 *Idem*, «Il paese...», *op. cit.*: 74.
- 71 Espinosa, *Ética*, II, Prop. XLIV, cor. II: 249.
- 72 *Idem*, II, Prop. XLIV, cor. II, dem: 250.
- 73 *Idem*: 249-250.
- 74 Llansol, M. G., *O jogo...*, ed.cit.: 35.
- 75 Agamben, «Il paese...», *op. cit.*:
- 76 Começa por ser o texto que o introduz, na voz da rapariga que anuncia (*O jogo...*: 21), depois de novo a rapariga (*Idem*: 28), depois o sujeito de enunciação (*Idem*: 80), e finalmente de novo o sujeito de enunciação (*Idem*: 90).