

Postprint of chapter published in BARRENTO, João, SANTOS, Maria Etelvina (org.), Llansol: a luminosa vida dos objectos, Mariposa Azual, Coleção Rio da Escrita VI, Lisboa, Set. 2012, pp.95-111. ISBN: 978-972-8481-29-2; DL:347987/12

Paisagem com Vestido.

O quadro de Artur Loureiro e o Texto de Maria Gabriela Llansol

Cristiana Vasconcelos Rodrigues (UAb, Centro de Estudos Comparatistas, E. L.)

Não há muito tempo atrás, no lançamento da segunda edição de *Finita* (F) em Setúbal¹, o então denominado GELL, Grupo de Estudos Llansolianos, organizou uma intervenção colectiva, onde se falava dos vários temas que nos fragmentos desse diário assomavam, a partir de uma projecção de imagens (baseadas nas belíssimas fotografias de Duarte Belo, incluídas nessa edição) com excertos retirados do livro. Maria Gabriela Llansol esteve presente nessa sessão, começou por nos oferecer um breve texto de boas-vindas, seguindo-se uma leitura, por ela própria, de um dos fragmentos desse diário. Recordo este momento, antes de mais, em tom de evocação da escritora, cujo Texto nos mobiliza aqui hoje, e também porque realmente a leitura e o viver da leitura eram, para ela, uma forma de partilha e de culto do pensamento e do afecto que eu gostaria de actualizar aqui hoje, com o meu contributo.

Recordo este lançamento de F também porque aí me foi dado falar precisamente do tema dos objectos, um tema forte e recorrente neste diário. E já na altura apontei para alguns aspectos que são próprios da escrita desse diário, mas que acabam por se repetir, como se de uma espécie de matriz se tratasse, em outras obras de Llansol. Um primeiro aspecto é o modo de olhar e de viver, ou de conviver, com os dias e as coisas – estabelece-se uma relação de *mutualidade*² entre todas as coisas, seres em convívio num só espaço, em que cada um deixa de ser ele próprio, ou só ele, para ser uma espécie de *singularidade* (*O Senhor de Herbais* [SH]) em relação contínua com o outro, sem se impor ao outro. Um segundo aspecto que considero importante na escrita de Llansol, e que em F também é tornado claro, é a presença dos objectos herdados, o

¹ Texto apresentado nas 3^{as} Jornadas Llansolianas de Sintra (24-25 de Setembro de 2011, Palácio Valenças - Sintra), revisto em Maio de 2012.

² Assírio & Alvim, 2005. A 1^a edição é de 1987.

³ Em F não se fala de *mutualidade*, mas do "mútuo", do "eterno retorno do mútuo" e do "mútuo desejo" (F, 12, 31, 33, 38, 40, 43, 45, 46, 49, 100, 101, 115, 132, 133, 145, 150, 239-241).

que eles significam ou representam, o modo como são usados, o pensamento que se move com o seu uso, a energia que deles emana, e depois também o questionamento que deles brota, e que nos mostra, sobretudo, a manifestação de um desejo – o desejo da não dispersão, da vivência que é comum e afim a todas as coisas, pese embora a sua imensa diversidade e riqueza, relevando, enfim, a capacidade de troca e de permuta de sentidos entre elas. F dá-nos a ver, de forma mais clara do que em outros livros, uma prática de vida que se procura cultivar, feita desta *mutualidade* entre todos os seres e coisas.

O olhar, que deambula pelos objectos (neste livro e não só!), fala-nos muito a partir da qualidade das coisas, muitas vezes esquecida ou escondida pela sua superfície, mas que o texto llansoliano vai tentando trazer à luz por imagens fulgurantes, complexas, dinâmicas, por cenas que se movimentam continuamente, que nunca se deixam agarrar e imobilizar, num árduo exercício de escrita que é, também, um caminhar estético e ético. E esta qualidade é, na maior parte dos casos, a qualidade do vencido, do esquecido, do ignorado, do pobre, do resto, sobretudo do invisível nas coisas e da riqueza e da potência de vida que mora em tudo isso:

A minha impressão é a de que nada foi, tudo está sendo; [...] Sim, as coisas são veículo de conhecimento, à medida que se dispõem experimentam o nosso pensamento e submetem à prova a nossa maneira de agir; disponho-as de certa maneira e já outras percepções surgem, mudo-as de lugar, estabeleço entre elas outras recíprocas relações, e já novos seres estão presentes e começam a exprimir-se (a mim) para que eu não os abandone, os descreva, os mantenha, os reforce na sua realidade nascente; quando tudo por mim for abandonando (penso na morte), haverá objectos que, em outras casas que os herdarem, chamarão alguém a seu destino. (F, p.220)

Gostaria de começar por salientar que lidamos com uma escrita que se gera a partir de uma inaudita permeabilidade ao que lhe é exterior, ou melhor, ao que é exterior ao corpo que escreve, e o afecta, o mobiliza a escrever. Quando mergulhamos na leitura do Texto que resulta dessa extrema permeabilidade e o tentamos dissecar, rapidamente concluímos sobre uma riqueza de planos dessa afecção — porque definitivamente se trata aqui de uma afecção espinosiana, ou melhor, de uma capacidade do corpo de se deixar afectar por tudo o que o envolve, que com certeza é anterior à própria recepção e leitura llansoliana de Espinosa, mas que depois conseguimos descrever melhor, a juzante do texto e com a ajuda da *Ética* de Espinosa³. Essa

³ As remissões para a *Ética* de Espinosa (Relógio d'Água, 1992) são identificadas pela sigla Et. São inúmeros os passos da *Ética* onde se descreve a capacidade de um corpo afectar e de ser afectado, à luz da lei da causalidade e da necessidade (o que não remete para qualquer condenação ou determinismo apriorísticos); os enunciados complementam-se e articulam-se, nesta prolongada descrição do que eu chamo de fenomenologia do corpo, que tem a sua formulação mais acabada na Poposição XIII da Parte II (Et II, prop. 13, pp.211ss.). Acrescente-se, de

riqueza de planos advém de um exercício (quase) violento de convocar, num só excerto, num só ensaio ou gesto de escrita, uma multiplicidade de *coisas* (como lemos na citação acima) que são díspares, que parecem nada ter a ver umas com as outras, mas que convivem num mesmo instante, de forma mais ou menos conflituante, sem que esse combate seja destrutivo. Este plano múltiplo e plural não é propriamente novo; o que o é, contudo, é a forma não hierarquizada e, portanto, aparentemente irracional e caótica de registar na escrita essa pluralidade, resultando num texto que parece estar em bruto, não boleado, não acabado, não organizado. E no entanto não é assim, como se sabe e se tem vindo a estudar e a tentar decifrar no seio dos estudos llansolianos — há um olhar poético que contempla este corpo de afectos e o organiza num texto, texto este cuja matriz narratológica se não deve confundir com a chamada escrita automática, ou a corrente de consciência, ou com outros artefactos de escrita já classificados pelos estudos literários para designar ou dominar o real caótico emanado por outras ficções de outros escritores. O que aqui está em causa é a captação da *mutualidade* que mora em todas as coisas, por diversas que sejam — em F fala-se do "eterno retorno do mútuo" e do "desprendimento obtido dos contrastes, concentração no presente em que todos os tempos imagináveis já estão a desenrolar-se para sempre" (F, p.12).

É claro, estamos perante uma escrita que transforma, como se tem vindo a descrever nos estudos llansolianos; mas esta transformação não é de ordem estilística, ou retórica, ou figurativa, praticando a típica cisão entre a arte e o real; trata-se aqui da prática contínua da metamorfose pela escrita, de modo a dar a ver o que realmente reside, habita nas coisas e que não se vê, ou que está esquecido, ou que é ignorado; e, pela metamorfose dos corpos e dos afectos, o texto busca dar visibilidade a essa camada, assumindo ser uma espécie de contracena do real, contracenando com o real.

As *coisas* estão, então, relacionadas umas com as outras pelo olhar que as contempla ou o corpo que se deixa afectar por elas. O objecto que me traz aqui e sobre o qual gostaria de falar hoje é o quadro a óleo de Artur Loureiro, intitulado *Primavera* (assinado e datado de 1902); trata-se de um objecto herdado por via paterna, e, tanto quanto nos é dado saber, este quadro habita a casa paterna desde a geração dos avós de Maria Gabriela Llansol. A presença deste quadro na obra de Llansol não é recorrente, mas intensa, como teremos ocasião de descrever. Ao contrário

resto, que a esta fenomenologia do corpo se segue, como que reflexivamente, uma fenomenologia da alma, ou do espírito, descrita a partir da física dos corpos em função do binómio afecto - acção/paixão, na Parte III da *Ética* (Et III, pp.267-330). A título ilustrativo, deixamos aqui alguns dos enunciados: "Todos os corpos convêm em certas coisas" (Et II, prop. 13, lema II, p.214); "Sentimos que um determinado corpo é afectado de muitas maneiras" (Et II, ax. 4, p.198); "Ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode um corpo [...]" (Et III, prop. 2, esc., p.270).

do que acontece com outros objectos, este quadro nunca chega a ser *figura* no texto; e no entanto a fronteira entre objecto e figura é muito ténue, como se pode comprovar pelo programa destas Jornadas Llansolianas: falamos aqui de objectos tornados figuras maiores do texto llansoliano (por exemplo, Témia ou Ana ensinando Miriam a ler, figuras inspiradas em objectos), ou de objectos herdados por Llansol que, sendo convocados no texto, não chegam a ser figuras (como é o caso do quadro de Artur Loureiro), ou ainda de objectos póstumos ao texto, que acabam por reificar, digamos, o que primeiramente é figura no texto (falo aqui de Aossê, do falcão, do ovo do falcão, e da escultura de Rui Chafes, intitulada *Vejo uma luz morrer...*, de 2011); num outro patamar, também com fortes afinidades com o tema destas Jornadas, fala-se aqui também de objectos do espólio, que são matéria útil no estudo deste texto (como, por exemplo, a carta, ou o caderno, ou o livro infantil), ou de objectos da escritora oferecidos ou herdados (que reflectem também modos de receber o texto llansoliano).

O texto de Maria Gabriela Llansol pode, portanto, ser visto como um grande repositório de objectos: é um texto sedimentado no fenomenológico mais elementar, apreendendo-o não enquanto tal, mas como a faceta visível de um mundo de pensamento e de afecto que se cultiva quase compulsivamente, pelo exercício da escrita, nas suas muitas facetas: a escrita que fragmenta, a que nomeia, a que cruza, a que transforma, a que silencia, a que busca, a que caminha, a que designa. Se quisermos usar a terminologia espinosiana, diríamos, do texto llansoliano, que nos mostra a *coisa extensa* para assim nos falar da *coisa pensante*, sendo que ambas são somente dois modos de existência da coisa, intrínsecos à coisa (Et II, def. I e III, p.197). E os objectos acabam por ser um esteio de uma escrita literária que se afasta da analogia, da descrição, da comparação, da recordação, da interpretação, da retórica, do figurativo, do estilístico, da argumentação. No seu lugar, o que vemos é a transformação do objecto em figura, que cresce, transforma-se, no encontro com outras figuras; ou o uso do objecto como esteio da escrita de algo que lhe é afim, se bem que tal muitas vezes não se veja à transparência do objecto.

E quanto ao quadro de Loureiro, a sua entrada no texto llansoliano faz-se em *Um beijo dado mais tarde* (UBDMT), voltando a aparecer mais tarde, na capa da edição de *O Jogo da Liberdade da Alma* (JLA). Em UBDMT, a par da menção e da leitura de alguns dos seus traços, dispõe-se também uma 'memória de família', pela descrição de um encontro amoroso clandestino e abafado, que está no centro do 'narrado' nesta obra:

Chego à sala, em face do quadro de Artur Loureiro, a que chamei "uma jovem vestindo o seu jardim"; falo com ele
eu não sei falar sobre a língua,

a língua faz-se; [...]

Voltamos à sala de jantar onde, pela primeira vez, ela foi amada. O quadro ocupa o centro da parede da sala de festas, que acompanha a mesa de Natal, a todo o comprimento. É um dos jardins de Spinoza, e não de tela, por isso lhe chamo agora _____ *jovem vestindo o seu jardim*; a jovem avança para Prunus Triloba futura, com o pescoço erguido de uma gola redonda; o rosa é então a primeira cor do texto, o aspecto floral da página em branco; vê-os a fazer a criança-estrela sobre a cama que cobre a mesa da sala de jantar. Suspende o seu fruto da árvore, chamando-lhe *colorido e posição imóvel*; quadro dos quadros é o objecto escondido da casa, embora esteja aberto na moldura e na parede. [...] Cor e ausência lutam no som crepuscular do sol que morre, e que os deixou sem luz acesa depois de fazerem amor; e o quadro erguido tem a estatura da fala, emoldurado por quatro peças pesadas de madeira, pregadas nos cantos. Tanta dureza para o ar da tela é um absurdo, e desse obstáculo nasce um desejo forte _____ ou de fazer ruir o rosa _____ ou de recriá-lo indestrutivelmente. (UBDMT, p.36-38)

UBDMT é um livro que fala dos objectos herdados, e sobretudo esses. A dada altura, temos a sensação de estarmos perante a constituição de uma relação de bens, pois o texto vai-se tecendo a partir da nomeação de cada um dos objectos da casa da família paterna, serve-se deles como esteios de um deambular sem objectivo aparente: o olhar demora-se em cada um dos objectos e a voz constrói um discurso que não é propriamente o da memória histórica de uma família, mas o da busca do sentido e da verdade em que o eu, a voz, tem necessidade de habitar. Creio que este texto replica, até certo ponto, o olhar benjaminiano sobre o arqueólogo, que escava as camadas de uma memória que, uma vez descrita ou registada, não é propriamente o reflexo do que o objecto escavado foi no passado, mas reflexo dessa experiência excepcional do escavar e do contemplar o objecto no presente (Benjamin, 2004).

Assim é, também, com este passo que citámos acima sobre o quadro de Artur Loureiro. Não é um quadro naturalista de uma jovem colhendo flores no campo, eventualmente adquirido pelo avô de Maria Gabriela Llansol, e que habitou durante muito tempo a sala de jantar da casa paterna. A par de muitos outros objectos que são, no texto, convocados enquanto testemunhas de um chocante segredo de família, é um objecto que testemunhou a cena de amor entre o jovem patrão e a criada, cujo "fruto" foi condenado a morrer. O quadro, seu desenho e figuras, sua cor e seu temperamento, serve como esteio para a narração desta cena de amor clandestino, que de outra forma não seria possível narrar, à luz do que se descreveu atrás neste trabalho sobre o texto llansoliano e a sua ética relacional. Mas o quadro de Loureiro é sobretudo um objecto

que traz consigo um passado e um futuro comuns, que encerra em si a confirmação de uma série de outras afecções que não somente a desta 'memória de família'. A cena do quadro já traz, do passado, Espinosa, o jardim aí retratado "é um dos jardins de Spinoza"; e traz também, em tom de antecipação futura, a famosa figura floral de Prunus Triloba (que surge pela primeira vez na abertura de F), quando o texto nos diz que "a jovem avança para Prunus Triloba futura". Todos estes ingredientes servem uma só narrativa, articulando-se magistralmente os planos desta convivência diversa, em que a cor do quadro, a sua moldura (envolvidos na tensa relação entre o que se mostra e o que se esconde), a árvore (ou o arbusto que antecipa Prunus Triloba), o crepúsculo e a luz da paisagem servem a descrição do "quadro dos quadros", que guarda o segredo ("...e o quadro erguido tem a estatura da fala"), ou, como diz o texto, o "objecto escondido da casa, embora esteja aberta na moldura e na parede". Não se pode falar de um exercício refinado do eufemismo, pelo enquadramento de uma pesada memória de família na descrição de um quadro, tão pouco se esgota a questão como um exercício também refinado de sinestesia entre as sensações emanadas da contemplação de um quadro e a recordação de um episódio passado. No conflito que há entre a descrição de uma cena naturalista num quadro a óleo e a descrição da cena de um amor clandestino ("Cor e ausência lutam..."), a leitura/escrita de ambas as cenas convoca figuras e temas caros à escrita llansoliana, que de alguma forma tornam viável uma narração que combate a destruição ("... desse obstáculo nasce um desejo forte ___ ou de fazer ruir o rosa ___ ou de recriá-lo indestrutivelmente."): o texto, o jardim, Spinoza, Prunus Triloba, o vestir, a língua. O que por esta via (a da convocação destas figuras) também se viabiliza é um alargamento significativo da própria escala de leitura deste e de outros passos que se possam relacionar a um universo biográfico, irremediavelmente circunscrito, mas que em Llansol se redimensiona e integra num pensamento que subjaz à sua obra e que é matéria universal, digamos.

De facto, dentro deste núcleo temático que é uma memória de família traumática e chocante, interessa-nos falar sobretudo da força centrífuga que dele emana e que nos transporta para outra escala de leitura: nomeadamente, para a perspectiva que o próprio texto de Llansol constrói em volta deste *não-dito* (UBDMT), recontextualizando-o para fora do aspecto biográfico puro e simples, e diluindo-o numa causa maior e na escala do Humano em que este Texto (e a começar com UBDMT) se centra. A descrição deste quadro enquadra-se, assim, no discurso profundamente crítico da hipocrisia, que nas palavras do texto se chama de *impostura da língua*, tema maior de UBDMT (mas transversal em toda a obra llansoliana) — é esta hipocrisia que faz do verdadeiro clandestino, abafando-o, que torna o fruto autêntico em fruto proibido. A alusão a

"um dos jardins de Spinoza, não de tela", como se lê no excerto citado acima, liga-nos, de resto, a *Causa Amante* (CA), o primeiro testemunho, na obra editada de Llansol, da recepção de Espinosa, onde encontramos a famosa expressão "este é o jardim que o pensamento permite" (CA, p.79), e onde se indaga sobre o *primeiro pensamento verdadeiro* (expressão recorrente em CA)⁴. O quadro de Artur Loureiro, uma vez objecto no texto de Llansol, que guarda muito mais do que o que lá se vê, não ganhando o estatuto de *figura*, propriamente dita, acaba por ser uma espécie de ponte de sentido entre alguns livros, e nomeadamente entre o que vemos retratar-se em UBDMT e o que anos depois se retoma desse retrato, em JLA.

O quadro de Artur Loureiro retorna em JLA, mas não na malha do texto — é a imagem da capa do livro⁵. JLA é um livro muitíssimo próximo de Espinosa, que estabelece uma espécie de conversação em volta de alguns dos seus conceitos e sobretudo das suas ideias, sendo que um dos níveis desta conversação é o da própria escrita: a voz de JLA deixa-se contaminar, no seu discurso fragmentário e sincopado, pela voz da *Ética* e pela letra espinosiana, estendendo-a muitas vezes, a começar no próprio título do livro (a "liberdade da alma", nomeadamente), e em enunciados como: "o Corpo, escrevia então, / (a Leitura, escrevo agora) / é composto de um grande número de indivíduos de natureza diversa" (JLA, p.88); ou "*O que é uma alegria acompanhada por uma causa interior?*, seria dito à criança." (JLA, p.68); ou ainda "Se a dentada se seguir ao beijo, ouvirás que Spinoza diz, algo severo: / — A sensação de prazer, *titillatio*, pode ser excessiva e má. / Mas sorri, contente por estarmos escrevendo este texto, dando exemplos do seu com exercícios de geometria sobre os afectos" (JLA, p.62).

JLA propõe, ou configura, a possibilidade de relação entre todos os seres a partir de uma língua *desmemoriada*, ou seja, a partir da conversação leve e jubilosa, onde o ser se revê e encontra o outro, estabelecendo uma relação onde o *mútuo* retorna enquanto realidade. Abordando a mera superfície do texto, a ponte que aqui se estabelece, por via da presença do quadro de Loureiro na capa desta edição de JLA, cumpre-se no final do livro, onde se retorna, de novo, à casa paterna e à relação complexa com a figura do pai, que trazemos de UBDMT. Em JLA parece haver um exercício de reconciliação com a figura paterna, a partir da narração de um encontro e de uma passagem para o júbilo, em que figuras importantes como Témia, Spinoza, o pai, e o vestido articulam a expressão de uma alegria que é inexistente em UBDMT:

Só então compreendi como a escrita que sempre haveria de procurar
seria a prova de que o que existia, vindo de Témia, era ternura, não ressentimento,
todos os copos de cristal

⁴ Sobre a importância do pensamento de Espinosa no texto llansoliano, cf. RODRIGUES, 2011, pp.155-181.

⁵ Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2003.

tilintavam, e a luz imensa
de que dispunha a sala concentrou-se na janela, e abriu-a. Houve, então, um curto
diálogo entre o meu pai e o meu vestido, sobre o qual encontrou um botão de peitilho
e que, na realidade, era o botão do seio nascente de Témia.
Devia a despedida
passar por uma rotação de simetria,
a última nota que tiraria do piano que sempre amara

eu curvei-me e, ajudada por aquela que haveria de escrever, disse-lhe:

— Toca.

esse vestido
que era azul e branco
há muito que deixou de servir ao meu corpo
desapareceu, tombou,
esvoaça hoje no mais volátil da memória reencontrada
balouça no cristal dos copos
sem se quebrar,
nem sujar a chávena,
pousa naquele afecto de que Spinoza diz desconhecer o nome.

Quereis saber qual?

A alegria que nasce em nós da alegria que o outro sente.

Lembro-me que descí com ele a rua Domingos Sequeira, indo de volta para a minha
casa, o 50, onde vivia com minha mãe.

Desci, subi _____ não sei. Lembro-me que, a meio das escadas, Spinoza
me esperava sentado. Lembro-me de lhe ter dito que o afecto de que
desconhecia o nome
se chamava *sanctitas*.

riu-se.

— E que tal a morte do pai? — perguntou-me, sentando-me, Témia, no seu colo.
Uma qualidade, essa, sim, inomeável, desprende-se do vestido,
e eu leio hoje que lhe disse, num assentimento:

— Leva-o.

Só não me lembro a que pai o disse. (JLA, pp.92-93)

Mas a revisitação do quadro de Loureiro, disposto na capa de JLA, não se reduz a este
retorno à pesada memória de família, de que temos vindo a falar. Na verdade, o que deste
quadro já em UBDMT se ligava a Espinosa e ao *jardim do pensamento*, retorna aqui novamente, a
partir da figura leve e jubilosa da rapariga de vestido cro-de-rosa, na paisagem. JLA é a narrativa
de um jogo, o jogo da *desmemória*, que se inscreve na longa cadeia figural da *impostura da língua*. O
texto fala-nos de *jogo*, desde o seu título, porque o fenómeno da *desmemória* é, obviamente,
vivido a várias vozes — a *desmemória* da rapariga só faz sentido por ser confrontada com a
memória dos que a rodeiam, não como um seu oposto, mas como a situação contrastante que
favorece a permuta entre *singularidades*. O Eu narrador descreve como esta *desmemória* se apresenta
na rapariga (capítulo X, JLA, p.33ss.), e liga-a à *nudez* que até este ponto do texto é parte da

imagem do homem nu tocando a quatro mãos no piano — ao fazer esta ligação, o que parece diverso e díspar encontra-se numa transparência inaudita:

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. (JLA, pp.34-35)

Este é o começo do jogo da des-memória, ou da *liberdade da alma*, onde as palavras vão ter um redimensionamento inaudito, comparável ao redimensionamento da língua llansoliana na demanda da *não impostura*. Pelo “estado de nudez” da rapariga desmemoriada, torna-se também clara a ideia que perpassa à *nudez* como estado — ela designa a pureza, a forma simples, o grau-zero, a neutralização, o não-saber inaugural a qualquer processo de conhecimento, a não-paixão, que com a rapariga desmemoriada tem a sua figuração mais complexa e acabada. Veja-se, por exemplo, a cena em que a rapariga se despe do seu vestido, e na sua nudez fica “sem som, sem sonho, / sem qualquer referido.” (JLA, p.41). Depois do encontro do Eu narrador com a rapariga desmemoriada, vai-se tecendo a malha complexa das figuras da “bandeja da língua” em JLA (JLA, p.19-20), que está ligada à cadeia figural da *língua sem impostura*, um interessante fenómeno de desdobramento, por mais do que uma figura, de um núcleo de sentido (capítulos XIX e XX, JLA, p.55-59)⁶. Figurar a *desmemória* num corpo de rapariga “desmemoriada” é mais um modo de prisma um texto que se deseja o ponto de encontro de contrários, equívocos, sem-nexos; e, com esta “des-memória” que caracteriza a rapariga, Maria Gabriela Llansol opera vários pontos de confluência e de intensidade de sentido, onde a rapariga é o cerne de uma busca por tentativas que se revelam realidades que ignorava, e portanto numa dinâmica em que, a cada gesto que julga saber uma coisa, se revela uma outra – um comportamento de muitos dos textos de Llansol, da sua escrita buscadora de sentidos...

⁶ Esta cadeia figural é tão somente resultado de um desenvolvimento aprofundado, por mais do que um título de Llansol, da demanda da *língua sem impostura*, e poder-se-ia descrever sumariamente da seguinte forma: a *rapariga que temia a impostura da língua* (CA) – Témia (UBDMT) – a mulher de Parasceve (*Parasceve. Puzzles e ironias* [PPI]) – a rapariga desmemoriada (JLA) – a criança por esta gerada, Témia (JLA).

JLA dialoga em contínuo com o texto de Espinosa, fazendo dele uma ferramenta de manejo *útil* (no sentido espinosiano!) para a experimentação, tanto ao nível da escrita e do discurso, como ao nível do projecto eudemonista que lhe subjaz. Já se conotou a expressão *liberdade da alma* com Espinosa, na medida em que aponta precisamente para o espírito livre e sem paixão desenhado na ética espinosiana, a partir da prática *intuitiva* do conhecimento. Parece óbvio que o esquecimento, ou a desmemória, favorecem a liberdade do espírito. Contudo, não se basta a este paralelismo o sentido da *liberdade da alma*; ao narrar o jogo da desmemória como a aprendizagem da língua, ao enraizar a desmemória na questão da *língua sem impostura*, Maria Gabriela Llansol parte, talvez, da direcção inversa à que sugere em JLA, e começa por praticar, pela prática do conhecimento relacional e afectivo da razão intuitiva espinosiana, a desmontagem metódica da própria língua, sendo a *desmemória*, neste processo, a sua figuração mais acabada, a forma recente de uma demanda que vem desde, pelo menos, CA, com o surgimento da *rapariga que temia a impostura da língua*, e que termina na apuradíssima imagem da *rapariga desmemoriada*. Desmontar a memória (PPI) ou surgir desmemoriada (JLA) são figurações recentes de uma peregrinação na língua poética que começou por aprender a entender-se de outra maneira, na esteira de Espinosa. Embora nos dê a ver um “jogo”, que opera correspondências insólitas entre as palavras e as coisas, este jogo é mais um momento de muitos que na obra de Maria Gabriela Llansol existem de *profanação* (Agamben, 2006) da língua: “Não havia na rapariga qualquer falta de memória, apenas troca de mundo. Desfasamento de toque.” (JLA, p.44). O encontro entre o Eu e a rapariga desmemoriada vai levar à contaminação de memória e desmemória e à constiuição de um léxico diferente, híbrido, não feito de contrários nem de erros, mas de matéria nova, despida de nome: “E, nesta circunstância, *aquilo* — o autor da frase, ou o sujeito que nela pensa desse modo —, / por acaso importa?” (JLA, p.49).

Para o leitor do texto llansoliano, já não é inédito o trabalho sobre a memória e o esquecimento: PPI, escrito depois de JLA, mas publicado antes, celebra o exercício de libertação da memória por uma mulher. Mas é inédita a fórmula da *desmemória* cumprida enquanto estado de nudez perante a vida, uma situação que contém uma gravidade inimaginável, mas que promete *jogo* e, enquanto tal, a *liberdade da alma* face à memória pesada das palavras e das coisas: “eu não percebia se estava desmemoriada dos nomes, ou das coisas dos nomes” (JLA, p.34). Um dos objectos tornados figura neste livro, e que se torna numa espécie de atributo, ou objecto referencial, da rapariga desmemoriada, é o vestido (que surge no capítulo IX, JLA, p.28-31): a imagem do vestido vai ter um interessante desenvolvimento ao longo do texto, na medida em que, começando o vestido por funcionar no texto como “ornamento da substância” (ou seja, do

texto), por Llansol (JLA, p.29, citação adaptada), esta imagem cresce no fragmento sobre a polissemia do *toque*, do *vestido*, e do *poder*, e vai para além dele, acompanhando a rapariga na sua demanda.

"[...] o vestido passa pelo pensamento, desce sobre o corpo e cobre os objectos do corpo, [...]" (JLA, p.29): o vestido começa por habitar uma isotopia coerente feita de palavras como *peças, compor, ormar, vestir, figurino, corpo, cobrir, provar, coser, adereço, e toque* (JLA, p.29-30), postas ao serviço do que se diz ter-se tornado um “hábito” desde LC (JLA, p.29), e que é “vestir a substância”, com o imperativo de “limpar o figurino da inteligência”. Além do mais, o vestido, que é um objecto de permuta e um esteio no jogo entre o Eu e a rapariga desmemoriada, acaba por ser figura constituinte da reflexão sobre a escrita e a leitura, e sobre o texto, servindo a imagem do vestido (ou dos seus objectos afins, como por exemplo a saia) para defender o “poder de evocação” do texto llansoliano, em detrimento do “poder de ficção”:

vi

vi fisicamente, cair para o chão a fala,

esse poder de ficção,

essa narrativa interminável do toque, do toque a rebate, do toque em falso, to *toc* como

eram, então, os adereços da substância, e vi

a saia abrir-se em poder de evocação, a bater-me no corpo enquanto corria,

felicidade, tristeza e leveza alternando-se,

eu, a correr com Jade à minha frente,

ele, levantando a caça, e eu

procurando o pensamento que surgia e ressurgia por entre as portas da paisagem.

[...] Se tivéssemos trocado de lugar, ele teria procurado o pensamento. Passou a

dormir sobre essa saia. Nunca mais a usei. (JLA, p.30-31)

Assim, não só JLA se filia na linha que vem sendo traçada desde UBDMT, com o centro nevrálgico do combate à *impostura da língua*, como explora alguns lugares de sentido de forma mais concreta, que se tornam claros pela simples presença do quadro de Artur Loureiro na capa, com a figura feminina de vestido cor-de-rosa, que se destaca na paisagem.

Exceptuando a sua reprodução na capa, não há menção, neste livro, do quadro de Artur Loureiro; mas um leitor atento também já não o vê como tal, na genealogia que entretanto lhe traçou, após a leitura de JLA. De facto, olhando para a cena da jovem, do regaço de flores, da paisagem em volta, da árvore, olhando para esta figura de uma jovem que, no que penso ser a primeiríssima menção/leitura que se faz a este quadro em UBDMT (p.21) "se tinha afastado do

povoado"⁷, este quadro dá a ver a pintura do eudemonismo procurado no texto e alicerçado na recepção de Espinosa. Não é, portanto, surpreendente que em UBDMT, na descrição que apresentámos mais pormenorizada deste quadro, vejamos antes de mais "um dos jardins de Spinoza", "Prunus Triloba futura", e sobretudo uma "jovem vestindo o seu jardim", que na nossa leitura equivale a dizer que se vê ali uma jovem cultivando o pensamento e o afecto. O quadro de Loureiro cresce e caminha com o texto e a escrita – como de resto acontece com as figuras do texto llansoliano –, deixando de ser um objecto herdado de sentido cristalizado, para potenciar sempre novos sentidos à medida que é re-colocado a agir no texto, nem que seja pela sua pura citação na capa de uma edição, muito posterior a UBDMT.

Bibliografia:

Obras de Maria Gabriela Llansol:

Causa Amante (Lisboa, A Regra do Jogo, 1984; 2a ed. Relógio d'Água, 1996. Com posfácio de Augusto Joaquim).

Finita. Diário II (Lisboa, Rolim, 1987; 2a. edição: Assírio & Alvim, 2005).

Um Beijo Dado Mais Tarde (Lisboa, Rolim, 1990).

Parasceve. Puzzles e Ironias (Lisboa, Relógio d'Água, 2001).

O Senhor de Herbais. Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações (Lisboa, Relógio d'Água, 2002).

O Jogo da Liberdade da Alma (Lisboa, Relógio d'Água, 2003).

AGAMBEN, Giorgio (2006), *Profanações*, trad. Luísa Feijó, Lisboa, Ed. Cotovia.

BENJAMIN, Walter (2004), "Imagens de Pensamento - Escavar e Recordar", in *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. de João Barrento (Obras Escolhidas de Walter Benjamin / II), Lisboa, Assírio & Alvim, pp.219-220.

ESPINOSA, Bento de, *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.

RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (2011), "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, pp.147-175.

7 "[...] A noite cobria o caramanchão e, depois do acto e de seus frutos, principiam, finalmente, a arrumar as cadeiras e as poltronas e ele ergue, contra a parede, o grande quadro a óleo do estio, de moldura negra, em que uma outra jovem e figura equívoca que eu nunca determinei, se tinha afastado do povoado." (UBDMT, p.21-22).