

4^{as} Jornadas Llansolianas de Sintra - Pessoa e Bach na Casa de Llansol

29-30 de Setembro de 2012, Palácio Valenças (Sintra)

Lisboaleipzig 2. O ensaio de música, ou a grande aventura do conhecimento

Cristiana Vasconcelos Rodrigues (CEC, UAb, EL)

Postprint of article published in BARRENTO, João, Maria Etelvina Santos (org.), *Pessoa e Bach na Casa de Llansol*, Lisboa, Mariposa Azul, 2013, pp.141-170.

A reflexão que se segue é um regresso à leitura de um dos textos de Llansol que me é particularmente caro, pela sua beleza, e sobretudo por isso. Considero o projecto *Lisboaleipzig* axial na produção llansoliana entre *O livro das comunidades* e *Os cantores de leitura* (o seu 1º e o seu último títulos, escamoteando naturalmente as publicações que antecedem *O livro das comunidades*) — na medida em que é um ponto de chegada do pensamento até aí percorrido, ao propor o encontro da *liberdade de consciência* com o *dom poético* (usamos aqui um léxico criado por Llansol), e um ponto de partida para a intensificação da forma fragmentária e da voz plural e sincopada, do *mise en abîme* do texto poético e sobretudo do projecto do humano no mundo que esta obra propõe, a partir de um lugar de demanda e de combate contínuo que o texto habita.

Na releitura que decidi fazer de *Lisboaleipzig* para estas jornadas, em particular do seu segundo volume, *O ensaio de música*, revisei algumas das sensações, clarifiquei e intensifiquei zonas de alguma nebulosidade, enfim, retornei a uma experiência que tem já algum tempo, e que resultou numa dissertação de doutoramento que teve no seu centro o projecto *Lisboaleipzig*. O meu intuito era, agora, o de mergulhar de novo no tecido deste texto, tentando fazer uma leitura das suas várias camadas, sem convocar outras vozes que não fossem as das figuras a operar no texto, tentando desenhar a partir daí o que chamo de 'grande aventura do conhecimento' — e, de novo, quase que perdi o pé na voracidade deste texto e nas minhas anotações, entretanto arrumadas a um canto. Percorrer *O ensaio de música* para fazer a cartografia de relações, afecções, reciprocidades, temáticas, mutualidades, planos actanciais, de figuras e de imagens, de cenas, é decerto um trabalho necessário a uma leitura rigorosa, que poderá levar-nos a duas considerações contrárias: por um lado, esta cartografia leva-nos a reconstituir o retrato fidedigno de uma realidade que, na sua superfície, depressa apelidamos como caótica e quase indescritível,

ou ilegível, concluindo sobre a inoperância de tal exercício; por outro, se tal cartografia tem o mérito de tornar mais claros os vários pólos actanciais que mutuamente se afectam, se constroem e desconstroem, depressa perde de vista, no seu discurso clarificador, a riqueza, a extensão, e a força dos elos entre estes mesmos pólos, que na verdade fazem parte de um só corpo multiforme, orgânico, em gestação e desassossego contínuos. Assim, concluir sobre o caos ou sobre a ilegibilidade do texto não basta para nos demitirmos desta tarefa árdua, mas necessária e pertinente, a de definição dos núcleos de sentido que vão sendo rigorosamente trabalhados e que têm uma presença inesperada, mas nunca aleatória, no tecido da narrativa.

Antes de mais, uma palavra sobre os dois volumes de *Lisboaleipzig*: um livro parece ser a gestação do outro — em *Lisboaleipzig 1* olhamos para fragmentos reflexivos e para-ficcionais, dentro de um registo que se aproxima da escrita diarística a que Llansol nos habituou com *Um falcão no punho* e *Finita*, embora estejam aqui convocados a constituir uma narrativa; em *Lisboaleipzig 2* estamos perante uma ficção disposta em dois grandes momentos textuais (o «Prólogo» e a história propriamente dita), eivada de auto-reflexão textual, numa espécie de encenação da consciência crítica da escrita sobre si própria, que se vai constituindo a par da ficção e a propósito dela, sendo dela inseparável. Este constitui, de resto, um dos vários núcleos de sentido que perfazem a narrativa de *Lisboaleipzig 2*: a tensão (não pacífica, mas produtiva) entre fábula e escrita, duas cenas em diálogo ao longo de todo o livro, atravessando ambas um processo de aprendizagem que no livro tem o nome de uma figura, a *Metanoite*. Dois outros núcleos encontram-se centrados em duas figuras fundamentais, Baruch (Bento de Espinosa) e Aossê (Fernando Pessoa) desenhando-se em ambas também um processo de crescimento: Baruch é levado a "descobrir o atributo escondido do seu sistema" (L2 35-36¹), e Aossê aprende a desviar-se da rota de colisão em que se encontra, com a sua *bi-humanidade* e através dela (L2 34-35²). Baruch e Aossê realizam, não sem conflito, o encontro ambicionado pela nota introdutória ao livro (L2 5-6), e que é o encontro da *liberdade de consciência* com o *dom poético*, respectivamente. Há ainda um núcleo de sentido, cuja cor é mais esbatida no tecido da fábula, mas que é fundamental para nos ajudar a definir a matéria de fundo que move o texto llansoliano e lhe dá o carácter de projecto, não só a propósito de *Lisboaleipzig* (Barrento, 2008,

¹ O passo entre as páginas 35-36, sobre Baruch, dá-nos, de resto, um retrato muito bem conseguido desta figura, na sua recepção por Llansol. Este passo é, de resto, sintomático de uma afinidade que vemos entre o encontro de *dom poético* com *liberdade de consciência*, a partir do confronto entre Aossê e Baruch, respectivamente, e o encontro narrado em *Na casa de Julho e Agosto* de Luís M. com as beguinas, que acaba por ser uma espécie de antecipação do encontro entre *dom* (Luís M.) e *consciência* (beguinas) fixado como intenção na nota introdutória a *Lisboaleipzig 2* (L2 5-6).

² Sobre a *bi-humanidade* de Aossê no contexto de uma teoria da recepção em Llansol e do seu enquadramento ético, vd. "A *bi-humanidade* como paradigma", in Rodrigues, 2006, pp.59-69. Além deste, recomendamos a leitura do trabalho de Maria Etelvina Santos sobre a *bi-humanidade* de Aossê (2011, pp.185-205).

pp.147 e 149s.): falo do núcleo da narrativa adâmica do Génesis (o mito da criação e da queda adâmica, Gen 2, 4b - 3, 24), que *Lisboaleipzig 2* se propõe contar de novo, no sentido de a ‘salvar’ da condenação a que foi votada, nomeadamente a de se ver nela a narrativa da maldição do homem e, conseqüentemente, também da natureza e de todos os seres; uma narrativa que à luz dessa leitura justifica e desculpa, portanto, todo o sofrimento no mundo. O trabalho llansoliano sobre esta questão acaba por encontrar a sua 'legitimação' na frase que abre a nota introdutória a *Lisboaleipzig 2*: “eu ando a contar o mal-estar profundo dos seres humanos, dos animais e das plantas, *ando à procura de um final feliz.*” (L2 5); mas também em frases que surgem em *Lisboaleipzig 1*, como: “o meu texto refere um jardim devastado, ou a replantar sobriamente.” (L1 22), e ainda a descrição, pela figura que tem por nome Kierkegaard, do “enigma _____ como distinguir o jardim devastado em que nos encontramos do perfil da esperança” (L1 23).

Lisboaleipzig 2 retoma, de *Lisboaleipzig 1*³, a cena de um jantar de Natal em casa dos Bach como ponto de partida da história que conta, a história de uma travessia – o texto da badana do livro e a sua nota introdutória confirmam-no (L2 6), e muitos são os elementos que nos levam a pensar que *Lisboaleipzig 1* dá testemunho de uma reflexão embrionária, dispersa por textos de vária índole, do que em *Lisboaleipzig 2* nos é dado ler. De facto, na nota introdutória a *Lisboaleipzig 2* faz-se referência a um fenómeno que serve de motivação bastante para se retomar esta cena do jantar no «Prólogo»: fala-se aí sobre *humanos tomarem consciência de que são figuras*, o que significa dizer que os entes humanos que agem na fábula de um jantar de Natal têm consciência de que são, além disso, entes figurais que participam na construção dessa mesma fábula — esta consciência obriga a tornar visível esse outro plano, o plano da escrita desta fábula, e não só a fábula propriamente dita. Nesse aspecto, a cena do jantar de Natal tem um papel central, na medida em que é um dos fragmentos de *Lisboaleipzig 1* que, enquanto fragmento de uma escrita ainda experimentadora da matéria que busca, acaba por se revelar como o primeiro esboço do que em *Lisboaleipzig 2*, sobretudo no texto do «Prólogo», é assumidamente a decisão de fazer conviver dois planos igualmente vivos na escrita: o plano da expressão de um conteúdo e o plano da reflexão sobre a mesma enquanto processo. Por outras palavras, vamos assistir à convivência de duas cenas, a da fábula narrada, e a do processo de escrita da fábula.

Assim, não está aqui em causa meramente “construir a narrativa [dos] nós explosivos” (L2 6) apresentados na cena de um jantar de Natal, mas de narrar o jantar de Natal propriamente

³ Fragmento com referência de Colares, 7 de Junho de 1990, L1 64ss.

dito por uma instância narradora intradieética, continuamente importunada pela instância extradiegética de escrita do texto — este fenómeno, que consideramos ser um dos pontos nevrálgicos da construção deste texto, é confirmado em parte por Maria Gabriela Llansol na entrevista que dá a João Mendes no contexto da publicação de *Lisboaleipzig*⁴, ao falar de uma “relação complexa que existe entre a narradora e o próprio texto” («O Espaço Edénico», CJA 154-155). Verificamos, por outro lado, que a narrativa do jantar serve o texto do «Prólogo» de *Lisboaleipzig 2*, mas não a sua ‘história’ – parece haver aqui um falso arranque do *ensaio de música*, que se estende por 31 páginas do livro e ainda tem uma «Adenda» de 2 páginas, e que nos tenta a inventar um outro nome para esta primeira parte do livro: um ‘ensaio de/da escrita’? Na verdade, o prólogo vai introduzir e lançar o mote, por ocasião de uma segunda tentativa de narração do jantar de Natal, do próprio texto e o seu caminho de escrita, ao mesmo tempo que introduz os aspectos fundamentais que vão integrar a narrativa que constitui o restante livro.

[...] Já escrevi este jantar, e ele não cedeu ao texto. E só eu podia partir de pontos humanos, ou ousar embrenhar-me por dentro da natureza. Quem escreve, não deve temer as catástrofes.

Assim o digo,
e sabendo que posso sempre errar o fogo,
entrei na sala de jantar,
destinada às cadeiras e à mesa. [...] (L2 9)

“Assim o digo, e [...] entrei na sala de jantar” – antes de mais, parece que o eu escritor se intromete no campo próprio de acção do eu narrador. Numa situação narrativa mais convencional, existe uma convivência pacífica, porque bem delimitada nos campos próprios de acção (o dentro e o fora do texto), entre quem escreve e quem narra, convergindo num mesmo sentido: a difícil expressão de um qualquer conteúdo ou episódio pode ser um tema, tratado enquanto problema ao nível intradieético, não se pondo em causa a sua real expressão, ou escrita; se se fala, aí, da sensação de estranheza, esta localiza-se entre o eu narrador e o narrado, num plano que é só o da ficção. Narrador e narrado são, nesse contexto, figuras do discurso narrativo e da narração, ficcionadas pelo seu escritor. Aqui, insolitamente, ao mesmo tempo que se exprime a dificuldade na escrita de uma cena, fora do texto (“Assim o digo...”), partilhando-se a relação tensa entre o escritor e tanto o acto de escrita como a matéria escrita, a cena decorre dentro do texto (“e [...] entrei na sala”). Onde reside, então, a perturbação na cena que aqui se constitui? Na intromissão, pelo tempo verbal do presente da escrita e do eu escritor (“digo”), no tempo pretérito da narração e do eu narrador (“entrei”). Opera-se, desta forma a identificação

⁴ Esta entrevista, dada ao jornal *Público* em 1995, vem publicada na reedição de um dos títulos de Llansol, em 2003: vd. “O Espaço Edénico”, in *Na casa de Julho e Agosto*, Lisboa: Relógio d’Água, pp.139-168.

entre narrador e escritor num mesmo “eu”, a ponto de o espaço extratextual de escrita entrar em cena, sem por isso a tornar autobiográfica. Esta ambivalência de sentido dos conteúdos no texto repete-se constantemente, cada vez que o fluxo da escrita intervém, sem pré-aviso, no fluxo narrativo: um pouco adiante no texto, à interpelação feita ao Eu por Aossê (“Quando se muda para cá?”, L2 10) e logo a seguir por Bach (“quando vem viver connosco?”, L2 10), o Eu (escritor? narrador?) não lhes responde, mas diz: “Eu ainda me encontrava em Lisboa, a tratar de uma mudança, a tentar fechar uma casa, a pegar todos os dias Témia pela mão, e a levá-la _____ não soube o que responder, não quis responder e a sala de jantar esvaiu-se.” (L2 10).

Não se trata aqui de um texto autobiográfico, nem de qualquer outro texto onde a pessoa autoral possa ser acolhida pacificamente, pois a autora, enquanto tal, não está lá, é antes a escritora, a figura-que-escreve, e que participa na cena que escreve, deslocando a imprevisibilidade da cena para o seio da própria escrita empírica. O que vemos passar-se aqui é fundamentalmente a inclusão, na fábula, do testemunho que constitui o próprio processo empírico da escrita, operando-se um desdobramento do discurso como escrita que se auto-testemunha, no testemunho que constitui de uma outra coisa. Passamos rapidamente para um plano de verdade, do real incluído no texto, o que de facto existe, ao se despir a encenação ficcional de si própria e se mostrar a sua existência como tal na sua própria malha. Uma dissociação autoreflexiva do texto que o torna mais concreto do que nunca, que se afirma na sua existência própria: no enorme manto de indeterminação do que lê neste início do «Prólogo», o leitor tem uma só certeza, a de que o texto é: fazendo nossas as palavras de Pedro Eiras, “dos eventos do texto, o único que o leitor sabe verdadeiro é a existência do próprio texto” (2005, p.574).

Olhando para este fenómeno numa perspectiva inversa, a figura que age na fábula entra na empiria da escrita, intrometendo-se da forma mais surpreendente no enunciado empírico, consciente que é da sua condição figural: é neste sentido que Aossê e Bach interpelam Llansol, e ainda que Témia surja na não-resposta da escritora, ao lado de outros dados do quotidiano empírico (L2 10). A sobreposição quase inconveniente e incontrolável dos planos da empiria e da fábula acontece nas duas direcções, em simultâneo: o plano empírico consolida-se com o pensamento e o espírito que está presente na fábula, assim como o plano da fábula pede à empiria que o seu concreto lhe dê corpo (“quando vem viver connosco?”, L2 10) — uma troca de valências, de *dons*, que se sabe arriscada e frágil, dependente de um compromisso que pode ser quebrado por uma ou ambas as partes, a todo o momento, como vemos acontecer com o

silêncio da não-resposta da escritora, a propósito do convite de Bach para ela ir viver com eles (“não soube o que responder, não quis responder e a sala de jantar esvaiu se.”, L2 10).

Ao longo do «Prólogo» e em todo o restante livro a convivência das cenas da fábula e da empiria reaparece, com a capacidade de surpresa de que é capaz; trata-se de um processo, não forçosamente metódico e regular, mas em devir e imprevisível, descontínuo, que tem momentos verdadeiramente claros e luminosos, exprimindo ora maior apreensão, ora maior lucidez e capacidade de ironização. Sendo um processo, não tem uma meta definida, e portanto caminha sobre duas certezas vindas da grande incerteza que o motiva: a primeira certeza é a de que, a cada novo momento, se experimenta o acto de escrita de uma cena como se fosse a primeira vez, ou seja, assumindo por princípio o desconhecimento da matéria que está a narrar e das exigências que impõe à narração; trata-se da certeza de um total despojamento do sujeito enunciator em relação ao seu texto, causado pela extrema abertura que tem em relação à matéria a enunciar. A segunda certeza é a de construir, no caminho que desconhece, momentos de grande clarividência quanto à sua condição enunciativa, mostrando uma capacidade de sobrevivência inaudita, e ajudando a própria matéria a ser conduzida de modo a também sobreviver à sua própria demanda; esta segunda certeza dá-nos os elementos teóricos sobre este texto e da sua enunciação, ou seja, vai-nos dizendo, pelo menos, o que o texto não pode nem quer ser (ou seja, vai-nos dando difusamente os traços de uma poética). Finalmente, na convivência com este atrito entre fábula e escrita, percebemos como no texto se tece a sua matéria, como esta se revela comum ao ficcional e ao empírico, como se encontra um profundo ponto de coesão e de intensidade de sentido na aparência profundamente fragmentária do texto, fazendo eco de modo inédito da rigorosa coesão da obra de Maria Gabriela Llansol.

Assim, podemos desde já apontar para um dos matizes desta 'grande aventura' em *Lisboaleipzig 2*: a aventura de um texto poético que definitivamente se situa num caminho muitíssimo arriscado, que transporta a mesa da escrita do texto para dentro do texto escrito, sendo que a narrativa se constitui na relação sem hierarquia e de afecção mútua entre texto-a-ser-escrito e texto-escrito. O texto parece gerar-se de uma dupla movimentação: a movimentação expectante da escrita para o que devém, tentando adivinhá-lo para que aconteça em pleno (e implicando nesse gesto o autor e o leitor), e a movimentação ansiosa do devir, que está sedento de escrita (e de leitura!) para que aconteça em pleno.

É neste ambiente de descontinuidade e de alternância e ambivalência entre cenas que o texto do prólogo de *Lisboaleipzig 2* introduz a narrativa que aí vem com os seus três alicerces fundamentais, a *metanoite*, o *xale da mente* e a *quimera*, três figuras sobretudo presentes no

contexto da cena da escrita, assumidamente mais reflexiva e vocacionada para destinar não só o Texto e o Eu, como também as restantes figuras numa mesma travessia que vão fazer, iniciada com a chegada de Aossê à casa dos Bach, em Leipzig, exposta nos dois primeiros capítulos da chamada “nova acção” (L2 28) do livro. A ponderação a que assistimos é uma só, comum a todas as figuras e cenários, não havendo distinção senão quanto às suas possíveis *modalidades*: a escrever (Aossê, Eu), ou a cantar (Anna), ou a compor (Bach), ou a narrar (Texto, Eu), modalidades de um mesmo *ser* humano a agir no mundo. De resto, um dos muitos sinais do esforço de coesão desta narrativa que tenta o encontro da *liberdade de consciência* com o *dom poético*, é a cumplicidade que paira no relacionamento entre todas as figuras de *Lisboaleipzig 2* – Anna, Johann, Aossê/Elisabeth, Eu, Texto, Spinoza –, um relacionamento por vezes tenso e conflituoso, mas sem brechas ou “inconsútil”, como o texto vai dizendo. Esta cumplicidade é expressa ao longo de toda a travessia pela troca de recadinhos, papelinhos, bilhetes e cartas, que surgem sempre em momentos especiais, que simultaneamente são um ponto de chegada e de partida: celebram uma descoberta, decifram o enigma, mas apontam-lhe novo desconhecido, mantendo de pé novo enigma. Mesmo quando o Texto escreve, nas frases finais de alguns capítulos, os enigmáticos *outros nomes da metanoite* (L2 89, 130, 158), esses enunciados são válidos como ‘bilhetinhos’ dirigidos ao leitor.

No confronto de razões que vemos acontecer, sempre de forma diferida, entre Baruch e Aossê percebe-se, desde já, o desvio face a qualquer sugestão de simetria e de disposição lógica das matérias e das figuras na sua travessia, pois em *Lisboaleipzig* muitos são os dados que nos tentam a estabelecer um quadro lógico, geométrico mesmo, de relações e de deslocções que, no final, se revela infrutífero. Não que a escrita de Llansol nos inspire fazê-lo, ou tentá-lo, sequer, mas em *Lisboaleipzig 2* há muitos indícios de possível harmonia, sugestões de jogos de simetria, embora pouca ou nenhuma seja a sua eficácia: para dar um exemplo, na figura do *Trimúrtil*, a quimera gerada com a chegada de Aossê a Leipzig, parece haver uma dinâmica de confronto e superação de obstáculos que poderia levar à explicação de como a fábula se desenvolve e expõe a sua matéria; mas não, esta pretensa harmonia de forças entre Brama (Johann), Visnu (Anna) e Siva (Aossê) só até certo ponto é condutora de sentido, pois na verdade o confronto de fundo, que move até mesmo o próprio *Trimúrtil*, não é entre estas três figuras (embora possamos encontrar nelas as características expostas por esta imagem), mas sim entre Baruch, o grande ausente de grande parte desta travessia, que a acompanha na distância, e Aossê, a sua figura *hiperpresente*, a ‘alma’ que move esta mesma travessia, lhe causa os revezes e lhes encontra a saída, com a preciosa ajuda das outras figuras, seus pares na aventura. Poder-se-ia ensaiar uma leitura imagético-simbólica de todos os elementos e imagens, metáforas, ícones, símbolos,

isotopias do mundo referencial literário aqui citados por Maria Gabriela Llansol e levados a operar sentido no texto. Contudo, o investimento numa chave de leitura coerente e orgânica por dentro está condenado à partida, porque esta citação é imperfeita, o uso de toda esta potencial simbologia é distorcido, o texto llansoliano é mau copista destes símbolos, da sua origem e funcionalidade estéticas, e portanto encontraríamos uma enorme resistência em levar a bom porto este investimento. O caminho do texto llansoliano pratica o esvaziamento de toda a referência, no sentido da “rasura”, ou da “tentação apofática” (Jorge Leandro Rosa), que não pretende, de todo, encontrar uma qualquer identidade, antes cultiva o seu próprio evento inédito, desconhecido: “Toda a articulação se transforma em violência imagética. Esta plasticidade, que se pode tornar convulsiva e violenta, releva de uma apresentação do mundo como lugar onde não há manifestação ontológica propriamente dita, nada aparece em si, mas apenas o aparecer tem aqui relevância” (Rosa, 2003 [inédito]).

O que *Lisboaleipzig 2* pratica de forma magistral é uma espécie de geometria dos corpos em movimento ou repouso, à maneira de Espinosa, uma espécie de fenomenologia das forças físicas que operam no mundo, mas que nem operam entre si linearmente ou à luz de uma lei humanamente discernível, nem operam no plano fixo, imutável, único, e previsível, de um mundo humana e equivocadamente concebido. Neste sentido, a figura da *Quimera* é muito bem achada para viabilizar não só este equívoco, mas também a ‘verdade’ nele escondida, além de ‘alegoricamente’ conseguir caracterizar o mundo, múltiplo e caótico — não chega a haver tapetes voadores, mas o *tropel de imagens*, como o texto diz, é imenso, cheio de vida (de *vivo*, ou *substância activa*, para usar palavras recorrentes no texto), com epifanias, imagens velozes, luminosas, coloridas e medonhas. Se lermos a fenomenologia do corpo e do espírito na *Ética* de Espinosa (Et II), depressa reconhecemos esta dinâmica de movimento e de afecção mútua e recíproca que o texto llansoliano, em especial n' *O ensaio de música*, pratica. Nesta dinâmica do texto radicam uma evidência e um modo possível de a confrontar: a evidência diz-nos que o agir no mundo é absolutamente refém da capacidade não mensurável dos corpos se afectarem mutuamente — em Et III 2, esc., afirma-se *não sabemos o que pode um corpo*; a forma de 'sobrevivermos' a essa imanência que nos envolve irremediavelmente e que opera em nós a um grau que desconhecemos liga-se com o modo como nos confrontamos com o carbono de que também somos parte intrínseca: saber entender, saber perceber, aprender a conhecer é, talvez, a grande demanda de Espinosa, e o seu pensamento ético circunscreve-se num eudemonismo que se alicerça nesta entrega à liberdade do conhecimento e do espírito, por contraste à escravidão dos afectos. Este é, também, o curso das figuras de *Lisboaleipzig 2*.

A 'grande aventura' de *Lisboaleipzig 2* é, então, a de uma narrativa que se firma na metamorfose contínua de todos os seus elementos constituintes, que nunca se deixam definir senão na sua predisposição para a mudança a partir da relação que estabelecem entre si. Do movimento contínuo e da afecção mútua e sem ordem prévia, ou critério discernível, entre as figuras na cena resulta a descrição de um mundo leve e veloz, que se liberta de toda a pretensão de fixação — pela memória, pela metáfora, pela hierarquia, por leis previamente estabelecidas, pela relação de forças ou de poderes... — e que trilha um caminho que desconhece, construído a partir de elos improváveis entre as figuras que o habitam. É um real por vezes assustador, por vezes informe e não totalmente abarcável, que pede combate, paciência e perseverança ao seu escritor e também ao seu leitor, mormente ao olhar do crítico e do estudioso. O texto, contudo, nunca cede à aparente irracionalidade do narrado, nunca sai da sobriedade extrema com que segue o fluxo aparentemente descontrolado das imagens, nunca se desfaz do aturado exercício de pensamento e de ponderação, a-par-e-passo com uma espantosa abertura no encontro cultivado com o outro, ou o fora-de-si.

Concentremos o olhar agora em três figuras que mencionámos acima, e que constituem lugares fundamentais para processar a travessia, ou peregrinação, de todas as outras figuras do texto (Anna, Johann, Aossê/Elisabeth, Eu, Texto, Spinoza): a *Metanoite*, o *Xale da Mente*, e a *Quimera*. A *Metanoite* é, talvez, a mais citada destas figuras nos estudos llansolianos, uma vez que serve o entendimento de múltiplas questões que o texto suscita. Em *Lisboaleipzig 2*, com a *Metanoite*, “lugar envolvente e sublime do real” (L2 13, citação adaptada), destina-se o Eu (que escreve) e o Texto — “Sou eu que atravesso a metanoite, e o texto é o órgão imaginal de quem escreve” (L2 14) —, mas também a peregrinação das restantes figuras.

A *metanoite* não é um lugar misterioso nem um tempo nocturno da fábula, está para além das categorias do tempo e do espaço narrativos, designando a *passagem* entre dois pontos: i) o ponto de uma *encruzilhada* que se revela desafio de travessia, e ii) o ponto da *metamorfose* que se revela na resposta ao desafio (adoptamos aqui o léxico llansoliano). Enquanto passagem, portanto, a *metanoite* é o nome encontrado para ‘situar’ a figura llansoliana, para lhe dar o lugar da contínua metamorfose de que é capaz, movida por um constante desejo (a ausência, que sente como *estranheza* latente)⁵, que Espinosa considera um *afecto primitivo* (Et [fr.] III, 11, esc., 166), juntamente com a alegria e a tristeza. O desejo é, nas palavras de Espinosa, “o apetite de que se tem consciência” (Et III, 9, esc., 278), e este *apetite* não é senão o *esforço* (*conatus*)

⁵ Outro modo de o dizer: “Todos os seres assistem à permanente deslocação do desejo” («O Espaço Edénico», CJA 148).

“quand on le rapporte simultanément à l’Esprit et au Corps” (Et [fr.] III, 9, esc., 165⁶), ou seja, o afecto primário do esforço de perseverança do ser⁷. Embora venhamos a ler, mais adiante na *Ética* espinosiana, sobre a força dos afectos, a servidão humana, ou a sua potência de agir (Et IV), ainda a propósito de se definir o apetite/desejo lemos que “não [nos] esforçamos por fazer uma coisa que não queremos, não apeteçemos nem desejamos qualquer coisa porque a consideramos boa; mas, ao contrário, julgamos que uma coisa é boa porque tendemos para ela, porque a queremos, a apeteçemos e desejamos.” (Et III, 9, esc., 278).

Ora, neste enunciado de Espinosa estão implicados alguns aspectos que é importante desde já sublinhar, pois ajudam-nos a perceber algumas questões caras à matéria llansoliana, que se vem descrevendo aqui. Em primeiro lugar, a ideia da bondade inerente a este enunciado prende-se, sobretudo, com o sujeito da apetência propriamente dita e não o seu objecto; ou seja, não se deseja nada por uma pré-determinação da bondade ou da maldade, alheia ao homem (“Nada acontece na Natureza que possa ser atribuído a um vício desta”, Et III, Pref., 264), mas por um movimento de desejo que se inicia no indivíduo e o leva a julgar que se alegra com o objecto e portanto é por ele próprio determinado como bom⁸. Depois, é do ponto de vista estrito do corpo que toda a noção, no espírito, de alegria e tristeza, bondade e maldade brota; na Explicação à Definição Geral dos Afectos (Et III, 349-350; utilizamos aqui o termo da edição francesa, Et [fr.] III, 221) Espinosa recorda o que tem vindo a sublinhar, desde o primeiro momento em que fala da afecção dos corpos: “Com efeito, todas as ideias de corpo que nós temos indicam antes o estado actual do nosso Corpo que a natureza do corpo exterior [...]”, sendo esta, ou o afecto que dela resulta, somente determinável “em razão do que a sua [do corpo afectado] capacidade de agir, ou a sua força de existir é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada.” (Et III, 350)⁹.

Neste sentido, o desejo que move as figuras em *Lisboaleipzig 2* não se prende com a representação da bondade ou da maldade, mas é a força primeira da sua travessia, de onde brotam todas as dinâmicas afectivas; o desejo, é, portanto, intrinsecamente *bom* no sentido em

⁶ A razão pela qual citamos a *Ética* de Espinosa tanto da tradução portuguesa, editada pela Relógio d’Água (de 1998), como da recente edição francesa, com a tradução e o comentário minucioso de Robert Misrahi, (de 2005) prende-se com a necessidade de sermos o mais rigorosos possível no uso de certos termos do filósofo para a melhor compreensão da reflexão que tecemos sobre o texto llansoliano.

⁷ Espinosa identifica, de resto, o *conatus* (ou o esforço) com a *cupiditas* (ou o desejo, Et, III, 58, dem., 328).

⁸ A relação da alegria e da tristeza com a ideia de bom e de mau está definida por Espinosa em Et IV, Def. 1 e 2, 359, mas sobretudo e com mais clareza em Et IV, 8, 367.

⁹ Além de inverter a ordem clássica do movimento do desejo (que diz que o objecto atrai o sujeito), responsabilizando antes de tudo o homem (o sujeito) e dando-lhe a liberdade de escolher e de decidir sobre o valor que atribui ao objecto, Espinosa afasta-se ainda da noção cartesiana de vontade no prefácio à Parte V da sua Et. (Et V, 443-446).

que procura a alegria, a *pujança do ser* (léxico de Llansol sob influência espinosiana), e é intrinsecamente sofrido, não perante a ausência ou a carência de algo, mas sobretudo perante o medo que eventualmente essa carência, enquanto desconhecido, inspira, visto tratar-se sempre de um encontro com o outro enquanto um movimento para fora-de-si, e portanto para fora do perímetro de segurança do ser, um espaço sempre arriscado. É no movimento oscilante entre o desejo como afirmação bondosa da potência do ser (Espinosa, aliás, considera virtude e potência a mesma coisa, Et IV, Def. 8, 360) e o eventual confronto com o afecto do medo e da tristeza que a figura llansoliana se move na sua travessia da *metanoite*. Na esteira de Espinosa e de Lévinas, Maria Gabriela Llansol não vê o desejo como fonte de sofrimento, como condenação, como algo negativo, antes pelo contrário, é uma das duas forças em confronto no combate metodicamente descrito por Espinosa (Et IV) entre o *conatus*, ou a força humana de perseverança, e o que ele chama de “potência das causas externas” (Et IV, 3, 362); este combate, que em Espinosa, em Et IV, se trava entre a Razão e a Paixão, é *um outro nome da metanoite*, adoptando uma expressão que vamos vendo repetida ao longo do livro (L2 89, 130, 158).

Assim, percebemos, na *metanoite*, os dois movimentos contrários que perfazem a dinâmica da travessia: o medo que atravessa todas as figuras, e a esperança que as move a superar esse medo. São muitos os medos, mais do que um em cada figura: em Baruch, por exemplo, ele encontra-se na resistência que mostra em aceitar que o conhecimento não é primeiro (L2 122-126); em Aossê, no medo de perder o rosto do poema, no receio de que a escrita lhe roube o rosto que encontrou em Elisabeth (L2 79-81); em Johann e Anna, na sua perplexidade inicial ante o desaparecimento de Elisabeth, na organização diferente do som, ou no vôo diferente do falcão, atravessados pela emoção (L2 73-74); no Eu, no medo do desconhecido que move a escrita: “eu tinha medo da imponderabilidade da minha mesa de trabalho [...]. Creio que tinha medo da casa onde as transformações quotidianas oscilavam, e ameaçavam a nossa segurança mental caída no turbilhão da metanoite.” (L2 100). A esperança consolida-se na força de combate sediada exactamente no mesmo plano do medo: Anna e o falcão, Johann e o órgão, Elisabeth e a poesia de Aossê, Aossê e Elisabeth, Eu / Anna e o leito, ou a *Mãe do pinhal*, Baruch e o seu espírito livre... enfim, as figuras ‘armam-se’ com os dispositivos de que são capazes para atravessarem o medo.

O medo, por seu turno, pode ter o corpo de uma *Quimera*, como vemos acontecer na história exemplar da experiência e superação do medo pela rapariguinha, na cena a que assiste, de zaragata num grupo de rapazes (L2 144-146). E a *quimera*, por seu turno, que ao longo de todo o livro é a expressão primeira do medo de Aossê no confronto com a sua própria *bi-humanidade*, acaba, num *qui pro quo* próprio do convívio entre as cenas da fábula e da escrita,

por ser também um outro nome para o Texto; no final de *Lisboaleipzig 2*, precisamente no momento em que se anuncia o fim do texto («Uma história humana», L2 165-169), assistimos a um processo de emancipação das figuras face à quimera, que só então ganha corpo de figura monstruosa, sedutora e moribunda, desesperada ante o fim que a espera.

A Quimera é, talvez, o mais complexo e multifacetado dos lugares de travessia em *Lisboaleipzig 2*: ela serve os múltiplos planos e figuras em contínua gestação no livro, e portanto é o lugar mais volátil e capaz de transformação, na sua forma e no seu sentido, em *Lisboaleipzig 2*, por contraste à gradual cristalização do sentido do Xale da Mente (figura de que falaremos de seguida) e à coerência de sentido da Metanoite. Naturalmente, esta dificuldade de fixação do conceito de Quimera é próprio da sua natureza; contudo, nunca é demais sublinhar, sob risco de sermos redundantes ou de cairmos na nomeação do óbvio, que este esteio da travessia de todas as figuras é uma feliz invenção de Llansol nesta obra. A Quimera é, antes de mais, o instrumento-chave para se processar todo o percurso de aprendizagem de duas figuras que se confrontam, que constituem o cerne do encontro entre o *dom poético* e a *liberdade de consciência*, e que são, respectivamente, Aossê e Baruch — se o primeiro vive de epifania em epifania, atravessando todas as quimeras de que é a força motriz, o segundo começa por definir de forma bem clara que o fenómeno Aossê vive a situação problemática de habitar uma quimera, para depois ser levado a descobrir, na quimera, a via do *vivo*, ou seja, o atributo escondido do seu sistema. A *quimera* dá-se a ver, misto de monstro e de belo supremos, que incomoda e põe o pensamento e o afecto em marcha. A explicação não está nela contida, mas sim no modo de a viver — é esta a experiência de todas as figuras de *Lisboaleipzig 2*. A *quimera*, enquanto aparece, se desdobra e se transforma, no plano relacional em que opera (sempre com as figuras, que a acompanham), é, sobretudo, visibilidade e não articulação, no texto; a sua plasticidade é processual, vai-se revelando e transformando à medida do *correr* do texto. A imagem llansoliana, muitas vezes roubada à simbologia e imagética literárias e mitológicas — as águas, o Trimúrtil, o Texto-Pégaso, a árvore do Éden, a Quimera, o pinhal ou a floresta, o jardim do Éden... — é tornada *quimera* para que saia da estilização e cristalização que lhe pertencem, deixando de conferir o seu sentido ancestral ao objecto a propósito do qual é convocada, para pôr o objecto, com ela, à procura do seu próprio sentido, sendo a própria demanda o que importa, e não tanto o que dela resulta.

Podemos isolar um momento de *Lisboaleipzig 2* bem ilustrativo do que apelido de confronto de razões entre Baruch, Bach e Aossê¹⁰; esse momento é, também, o da invenção do segundo nome alternativo para a *metanoite* — “o tropel magnífico do horizonte é o outro nome da metanoite” (L2 130): trata-se da *quimera* gerada por Aossê e Elisabeth feitos um *ambo* (L2 125) em gestação do humano pelo *ovo do falcão* (nome de um dos capítulos do livro, L2 117-130), à qual damos o nome de ‘quimera da *sonhatina* de Johann e Anna’, uma vez que acontece aí, na música tocada por Johann ao cravo e na pedra sonhada por Anna, transformando-se “a uma velocidade assustadora” (L2 128), e com ela transformando a música e o músico Bach – que fica cego, porque vê, e cuja música ganha, na sua “arquitectura”, também o corpo da “aventura” (L2 126) – chegando a um ponto extremo¹¹ que é travado pelo texto (a narração da cena pára de súbito) no momento preciso em que Baruch mostra que também ele vê: “Meu Deus..... mas é ele.” (L2 129). O próprio texto resume o essencial desta cena de confronto de razões:

As figuras que surgem em tropel do horizonte para criar uma humanidade desconhecida são terríveis de magnificência e de poderio, *sem paixão e sem ilusões*.
As antiquíssimas formas do encanto e do fascínio não obedecem ao entendimento.
Erguem-se à voz do poder e do poeta. (L2 128)

A *quimera*, toda a sua violência voraz (o tropel de figuras terríveis e magníficas), toda a sua lucidez (veja-se a distinção, sublinhada no texto com a letra corrida, da “ilusão” e da “paixão”); o seu propósito (o projecto da “humanidade desconhecida”); e finalmente, o combate entre “encanto”, “fascínio” e “entendimento” — todos estes elementos ajudam-nos a perceber melhor a extensão do projecto *Lisboaleipzig*, no sentido em que, na diversidade de elementos que apresenta, consegue enquadrar poeticamente a sua demanda. Sublinhamos somente, por agora, alguns dos traços deste passo no sentido de descrever como o texto define a *quimera*:

i) reafirma-se na *quimera* o seu potencial imagético, não como um ponto de fuga perspectivando o a-histórico, o mítico, o epifânico ou o fantástico (e daí não ser nem ilusório nem apaixonado, no sentido do irracional), mas sim como um ponto luminoso de não-retorno, que obriga ao esvaziamento do sentido de todas as referências (confronta o entendimento) para, nesse vazio, o olhar se deparar com o incerto, o desconhecido, e dar-lhe um nome, superando o medo dessa

¹⁰ Este confronto de razões — a “liberdade da alma” em Baruch (pedimos aqui emprestada uma expressão conhecida de outros livros de Llansol), o festim de Deus em Bach e a perda de Deus e da alma em Aossê, ou, com outros termos, o humanismo imanente, o determinismo cristão, e o ateísmo condenado — na realidade não se concretiza como tal no devir narrativo; a dinâmica do seu contacto conflituoso torna estas razões muito mais forças complementares na travessia da *metanoite*, do que antagónicas, acompanhando-se mutuamente nas fragilidades que trazem consigo.

¹¹ Ponto extremo este, que Llansol apelida de *ponto-voraz* da cena, a face perigosa da *cena-fulgor* que se gera com a *quimera*.

confrontação — isto é o que vem a acontecer com Baruch no momento em que descobre o *atributo escondido* do seu sistema (L2 152-154);

ii) a *quimera* contém em si duas forças ditas “antiquíssimas”, a do “encanto” – no texto, ligada ao “poder” – e a do “fascínio” – no texto, ligada à “poesia”; ambas designam o desconhecido ou o incerto de que é feita a quimera, e ambas confrontam, nesse sentido, o “entendimento”; mas são, entre si, alternativas, e dependem do modo como o entendimento lida com elas;

iii) a exigência da quimera é, então, a da escolha entre *encanto* e *fascínio* — o texto irá trabalhar esta tensão, que tem o seu ponto culminante no jogo dos rapazes e da rapariguinha, no cabo Espichel, resultando na imagem quimérica que leva Baruch a descobrir no *vivo* o *atributo escondido*, optando pelo seu fascínio e não se deixando seduzir pelo seu encanto (L2 152-153).

A Quimera é uma figura maior em *Lisboaleipzig 2*, verdadeiro motor do devir que aí se narra: o Trimúrtil, visão ou quimera gerada em casa dos Bach com a chegada de Aossê, é o lugar, segundo Baruch, onde a filha dos Bach, Elisabeth, se terá perdido ou terá sido deixada por Aossê (L2 70-72), desaparecendo da face visível da vida edénica que aí se vive. A Quimera, uma vez nomeada por uma das figuras desta narrativa, passa a ser o centro, a razão de ser de toda a acção, busca, desejo, realização de cada uma das figuras, empenhadas que estão em “trazer de volta” Elisabeth (L2 71), cuja “força da vontade de real” (L2 78-79, 81-83) também se manifesta. Aossê, com a sua problemática *bi-humanidade*, é a figura que gera a quimera, e, no seu medo de escrever, vai levando o Trimúrtil juntamente com Johann e Anna de epifania em epifania, até conseguir fazer surgir o texto, realizar a obra. Baruch, por seu turno, ao constatar a sua limitação em explicar o problema surgido com o que diz ser uma “quimera” (L2 71), presta-se a aceitá-la, afinal, como um lugar a partir do qual toda a acção humana no mundo, incluindo a sua própria, faz sentido, e não como uma fantasia ou deriva alheada do mundo. Em «O Poder de Decisão 1988-1998», um dos Livros de *Onde Vais, Drama-Poesia?*, lemos no diálogo entre Llansol e Elvira uma súplica do que vem a acontecer no final do encontro entre Aossê, os Bach, e Baruch: “No fim desse processo, Aossê descobre a sua bi-humanidade como paradigma de muitos humanos vindouros, Baruch encontra o nome escondido da sua filosofia, *Deus sive vivens* e Bach compõe a sua Missa em Si.” (OVDP 265).

A *quimera* é, assim, um lugar polissémico, que tanto move o que o texto contém – o seu assunto – como move o texto poético, ele próprio: Baruch tem o papel fundamental de, do seu ponto de vista racional e *adequado* (léxico espinosiano), denunciar a quimera como o profundo mal-entendido, o equívoco, em que o mundo vive. Este equívoco remete para um dos núcleos de sentido de *Lisboaleipzig 2*, acima descritos, sobre a narrativa adâmica do Livro do Génesis, pela condenação a que o ser humano se votou, prontificando-se a uma vida de servidão, sofrimento e

de conflito, em vez de se mover no sentido da *vontade de pujança* (L1 29), de alegria e liberdade. Por outro lado, Baruch é também fundamental para denunciar que o Texto é uma *quimera* (L2 71), introduzindo-se, por esta via, a típica problemática da poesia e da escrita enquanto veículos credíveis na afirmação da verdade enquanto realidade. Baruch conhece o texto geométrico, o tratado, remetendo a arte poética para um lugar da linguagem não-racional, e portanto incompetente para ajudar ao entendimento da coisa verdadeira e a sua distinção da falsa, entre a coisa possível, a impossível e a necessária (toda esta descrição reflecte de forma muito clara a recepção, por Llansol, do *Tratado da Reforma do Entendimento* de Espinosa). Na reflexão que se faz em *O Senhor de Herbais* sobre *Lisboaleipzig 2* confirma-se este intuito de trazer ao pensamento geométrico de Espinosa a sua componente poética fundamental: “O que quis nesse texto [...] foi integrar o vivo na construção filosófica de Spinoza, extraí-lo do seu mecanismo explicativo. Fundar a pujança no vivo e não em qualquer necessidade geométrica” (SH 98). Na verdade, o que incomoda Llansol na ética espinosiana não é a sua substância, mas tão somente a forma. E a própria voz que fala em *O Senhor de Herbais* a dada altura admite isso mesmo, ao dizer : “Na verdade, tomei à letra Spinoza. Se não sabemos o que pode um corpo, sabemos que o seu poder é propriamente infinito... desde que cada corpo possua várias humanidades diferentes, compatíveis e contemporâneas, se possível em mundos diferentes.” (SH 98) — esta é uma outra forma de falar da multiplicidade, da quase infinitude (o “grande número”) que pode um corpo (finito, singular, existente em acto) na *Ética* de Espinosa. Os postulados que fecham a fenomenologia do corpo (e do espírito!), em Et II, são um retrato desta mesma multiplicidade:

- I. O Corpo humano é composto de um grande número de indivíduos (de natureza diversa), cada um dos quais é também muito composto. [...]
- III. Os indivíduos que compõem o Corpo humano e, conseqüentemente, o próprio Corpo humano, são afectados de numerosas maneiras pelos Corpos exteriores.
- IV. O Corpo humano tem necessidade, para a sua conservação, de muitos outros Corpos, pelos quais é constinuaente como que regenerado. [...]
- VI. O Corpo humano pode mover os Corpos exteriores de numerosíssimas maneiras e dispô-los de numerosíssimas maneiras. (Et II, Postulados, 219-220)

Diga-se, de resto, que a polivalência do termo *quimera* chega mesmo a servir o texto em *O Senhor de Herbais*, ainda no mesmo passo sobre *Lisboaleipzig 2*, ao se apontar criticamente como “quimera” os estudos pessoais (SH 99).

No jogo entre o que um texto poético habita – uma *quimera* – e o que habita um texto poético – uma *quimera* –, a narrativa de *Lisboaleipzig 2* vai cumprindo o seu curso, concentrada

na sua fábula – *quimera* –, que encena a *metanoite* das suas figuras no Trimúrtil, rumo à sua própria consciencialização do real e do mundo; em paralelo, o Texto – a outra faceta da *quimera* – também faz a sua travessia da *metanoite*, debatendo-se com a ‘condenação’, por Baruch, à sua condição não-racional, quimérica, ou seja, com o seu lugar no mundo. A problemática da *bi-humanidade* de Aossê, por seu turno, funciona como o contraponto da racionalidade de Baruch, constituindo uma magistral figuração do Poeta e da sua excentricidade no mundo.

Para além da Metanoite e da Quimera, há ainda uma terceira figura fundamental para assegurar o ritmo sincopado, mas rigoroso, com que o devir da escrita e da fábula se dispõe em *Lisboaleipzig 2*: falamos agora do *Xale da Mente*, talvez a menos volátil destas figuras, embora também se abra à metamorfose, a partir das diferentes grafias que assume (entre *xale*, *xaile*, e *chaile*). Como veremos, o Xale da Mente tem uma importância significativa na ponderação do devir (seja o da fábula, seja o da escrita), assumindo um papel importante na economia de escrita da narrativa. Ao longo da narrativa, este objecto-lugar vai clarificando o seu corpo, ou materialidade, à medida da relação que o Texto (figura) estabelece com ele, mudando-lhe a grafia.

O Xale da Mente, que fugiu do texto, pode ser também simplesmente um “xale cor-de-rosa, bordado a flores”, comprado em Lisboa e perdido de seguida (L2 25-26). Enquanto *xale da mente*, contudo, é a “ascese da memória” (L2 157), um lugar protegido, sem paixão (situa-se ao lado do *drama* que decorre), de abrandamento do ritmo acelerado do texto, um lugar de contemplação e ponderação da cena, guardando a necessária distância — o lugar do não medo, portanto, habitado geralmente pelas figuras femininas (que têm o dom dessa mesma ponderação) ou por bilhetes e anotações reflexivas deixados pelas figuras (L2 35-36, 38, 40, 154s.). Esta descrição sumária da figura não resume a metamorfose de que é capaz, e que designa, antes de mais, a relação que vai estabelecendo com cada uma das outras figuras.

No gesto de encontrar várias grafias para um mesmo texto ou para uma mesma palavra está, antes de mais, o resgate dessa mesma palavra ante a condenação do seu nome, uma espécie de predestinação que impede o verdadeiro conhecimento, a abertura ao mundo e à sua experiência autêntica, sem preconceitos, sem obstáculos, e livre, prometendo Novo.

O xale nunca deixa de ser “um pequeno xaile, / quadrado, com franjas cor-de-rosa, / bordado a flores” (L2 28-29), ou o xale que o Eu perdeu (L2 25). Mas no «Prólogo» a *Lisboaleipzig 2*, no contexto da problemática narração e celebração de um jantar de natal, as figuras vêem outra coisa no xale: o Eu vê na sua perda a perda do “xale da imagem luminosa” (L2 27); Bach só vê um xaile, perguntando se, em vez de pousado na mesa, não ficaria melhor

nos ombros de Anna (L2 29); Aossê, cúmplice, acompanha Anna no seu gesto de dar a partilhar o xale d’“essa cruz”, dando-lhe a sua voz feminina (L2 29); Infausta tem sobre a sua cama um “chaile cor de tília, manchado de sangue nos seus contornos, com nódoas de café, e restos de bolo” (L2 30); aos olhos de Anna, este “chaile” ameaça despoletar o lado *selvagem, veloz, indomável, destroçador* (léxico llansoliano) “das forças que o Trimúrta mantivera unidas” (L2 30); e finalmente, Spinoza, que fala da ameaça destruidora da *noite enigmática* sobre a *metanoite* (L2 31-32), vê no “xale” o esteio de salvaguarda da perda e da destruição pela força desencadeada com o medo. No percurso que vai do xale ao chaile, e antes ainda de se voltar do chaile ao xale (*xale-xaile-chaile*, L2 25-35), tanto a cena da escrita como a cena do jantar de natal vivem um momento crítico decisivo (no «Prólogo» a *Lisboaleipzig 2*), e Spinoza acompanha-o com o seu claro entendimento, segundo a descrição do Eu escritor:

Dir-se-ia que toda a obra da criação atingira a sua hora de febre, e era apenas um solar rumorejar de temperatura. Tinha a mente mergulhada nos sentidos, cúmplices das forças em fúria, e a imagem do xale voava à minha frente. Spinoza escrevia no texto uma frase incompreensível para mim e para Témia “agarra o xale, não deixes que a *enigmática* lhe desbote as cores e corrompa a natureza naturanda do seu fulgor e frescura.”, revelando-me, contudo e por agora,

as folhas que se cobriam umas às outras,
ritmo sobre ritmo,
afecto sobre afecto. (L2 32)

A grafia do texto é vital para se entender todos os matizes da alegoria do xale, descrevendo o combate, não entre o corpo e o espírito, mas entre o corpo-espírito e o que o afecta e ameaça a sua segregação. Um combate que pode implicar tanto a escravidão dos afectos (o chaile de sangue), como a sua liberdade (o xale da mente). Mas o texto é, na sua *des-memória* (léxico llansoliano), profuso em potenciar alegoricamente um só objecto, assumindo-o claramente: “Xale perdido, e escrito o mais possível próximo da grafia persa (xal), vale uma mansuetude de imagens” (L2 26) — desta validade polissémica, contudo, faz parte a condição de *perdido*. E, no momento em que o Texto começa a alterar a grafia da palavra *xale*, há um momento de ponderação do Eu, que, ao travar o Texto na sua sofreguidão de mostrar o que já sabe, estabelece o elo fundamental de transposição da mudança da grafia do texto para a da “grafia dos mundos” (L2 32) — o gesto alegórico politiza-se, projecta-se para fora do texto, no efeito que também quer operar no lugar semiótico que ocupa no mundo, na lúcida consciência de que na língua, e na linguagem, está o real:

Obriguei o texto a fazer uma pausa para o obrigar a mudar de registo. [...] não queria que se deixasse arrastar pela curiosidade iluminante, e ir a correr, sôfrego, constatar o que já sabia.

Seria a maneira mais segura de deixar de saber que xaile era *aquele*, escrito noutra grafia. Cada mundo tem a maneira de mostrar e de esconder porque não pode existir indeterminado. Mudar a grafia dos mundos disse-lhe que não se distraisse, e que olhasse o que só ali podia ver. (L2 32)

De novo, evita-se o esclarecimento, a transparência veloz, que ‘mata’ a curiosidade e o enigma necessário a que o texto se mantenha vivo. Os três xales que aqui temos são, então, três reais possíveis, três grafias possíveis, representadas pelas três mulheres que depois se sentam no *xale da mente* a conversar, à margem do “drama que cavalga à sua volta” (L2 35, citação adaptada): o Eu e a ponderação livre e textual do real, Anna e a ponderação intuitiva do real, e Infausta e a ponderação afectiva do real, com um pano-de-fundo espinosiano na figuração, também gráfica, destas três mulheres no texto. Assim, o medo é, talvez, um afecto que funciona como um farol, um afecto instintivo reconvertido em motor de alerta para uma vivência de passagem, configurada em *metanoite*, que pode ser profícua e geradora do novo, em vez de votada ao sofrimento e à dor — percebe-se melhor, por aqui, a advertência de Spinoza em relação à *noite enigmática* (L2 32).

Para o final da narrativa de *Lisboaleipzig 2*, o Xale da Mente é o patamar a partir do qual a escrita flui serena (L2 53), e também o lugar de onde Pessoa se dirige por escrito a Baruch, numa espécie de carta final que contém uma reflexão fundamental para se entender o texto (ao texto de Pessoa segue-se a voz do Eu que escreve, e que continua essa mensagem, dirigindo-se também a Baruch, L2 154-155). No último capítulo de *Lisboaleipzig 2*, na conversa edénica, leve e infantil, mas sabedora, entre Témia, o cão Jade e o Texto, e em tom de comentário sobre o que se passa (por este motivo, este capítulo é também o seu epílogo, ou posfácio), o *xale da mente* é de facto uma ferramenta textual para a localização do “inomeável”, ou da “história humana” (L2 160), no texto, e portanto é sempre algo desejado pelo Texto para poder exprimir o “inomeado” de onde vem e para onde caminha (L2 162). Nesta conversa, o Texto exprime a nostalgia do *xale da mente*, não sabendo “como o ir buscar” (L2 160), recordando-nos da sua incondicional condição de *perdido*. O *inomeável* é a *história humana*, segundo a rapariguinha, que é quem faz esta analogia, i) marcando deste modo os limites da expressão do imenso humano que o texto llansoliano contém, mas sobretudo ii) afirmando a latência do desconhecido (“a *inquietante estranheza* que sentimos”, L2 162) na imanência do mundo, e assim repudiando a sua ausência

definitiva para o plano da transcendência e do inalcançável, apontando uma vez mais para a demanda como exercício de conhecimento, sob o signo de Espinosa.

Metanoite, quimera, e xale da mente — três figuras, ou lugares, em *Lisboaleipzig 2* que condensam o sentido da narrativa e ajudam à dramatização do processo de aprendizagem e de crescimento vivido por todas as figuras. Três palavras poeticamente bem conseguidas, extremamente polivalentes no veicular de sentidos ao longo da narrativa: a *metanoite* é um lugar de transformação do ser, a *quimera* um lugar de confrontação do ser, e o *xale da mente* um lugar de reflexão do ser. Este processo de aprendizagem tripartido reverbera os vários planos deste texto: antes de mais, o plano da escrita, que aqui se expõe em todo o seu processo complexo, arriscando a integridade do texto poético na demanda do texto poético; depois, o plano da fábula, que realiza em pleno o "encontro inesperado do diverso" (o subtítulo de *Lisboaleipzig 1*), não como um fim em si mesmo, mas como um caminho, um processo viável para habitar o mundo, a partir da reciprocidade e da mutualidade que pautam, sem hierarquia, as relações e a permuta de *dons* entre as figuras; finalmente, o plano da leitura, que sai como que 'sacudida' de todas as representações do literário e do mundo e se despe de todos os preconceitos, firmando uma outra abertura no modo de ler este e qualquer outro texto literário.

A grande aventura do conhecimento que nos é dado ler em *O ensaio de música* será, então, a da demanda enquanto exercício de conhecimento, a da abertura ao novo liberta do conceito, e sobretudo a da travessia do medo e do desejo, que são motores elementares de qualquer processo de conhecimento, e que lhe dão o carácter de aventura¹². Num plano de reflexão lenta ao longo da narrativa, e a um ritmo que contrasta em absoluto com o correr veloz das imagens do texto e da fábula, suas quimeras e sua metanoite, constrói-se uma trajectória de ponderação aprofundada sobre a que se considera a primeira grande tragédia humana do conhecimento na tradição judaico-cristã, narrada no Livro de Génesis, com a expulsão de Adão e Eva do Éden. Este núcleo de sentido de *Lisboaleipzig 2* articula-se de modo subtil e rigoroso com todos os outros, na medida em que define o ponto-de-fuga para o qual todos estes fios aparentemente soltos da narrativa apontam, redesenhando, com eles, o mapa do Éden. Esta ponderação não pretende entrar no debate sobre a leitura que se poderá extrair de Gen 2, 4b - 3, 24, mas tão somente resgatar o humano e o mundo da rota de sofrimento, de mal-entendido sediado no suposto conhecimento do bem e do mal, e da impostura. Esta perspectiva radica num eudemonismo de cariz espinosiano que molda o pensamento ético de Maria Gabriela Llansol, e que já tivémos ocasião de descrever em outros contextos (Rodrigues, 2011, 2011a).

¹² Uma das relações de tensão que se figura em *Lisboaleipzig 2* é precisamente a da "aventura" que caracteriza o espírito de Aossê com a "arquitectura" que cunha o espírito de Bach.

Em Llansol, a partir da volatilidade cultivada no texto, do devir constante rumo a algo que se mantém sempre desconhecido, podemos afirmar que se realiza poeticamente, sobretudo, a suspensão como acto, pois o que se procura furta-se à fixação, esvaindo-se no momento em que surge. Esta ambição de habitar o volátil, o virtual, torna o texto llansoliano a voz do puramente incerto, do vazio, do lado-de-fora dos espaços e dos tempos, e portanto intrinsecamente quimérico; no lugar da *quimera* não está, contudo, a irracionalidade ou o fantástico, o devaneio, mas o grau mais elementar da linguagem poética, da imaginação criativa, que desperta a intuição (no sentido espinosiano) para compreender o caos potencialmente *enigmático* e dilacerante, e operar, enquanto intui, uma inflexão no sentido da afirmação de vida e da sua harmonização numa imagem bela:

Repara: os textos são normalmente extraordinariamente belos. Aliás, quando não fascinarem, eles não serão texto. E porque é que é assim? Porque todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético. A noção de beleza que os move pode ser muito específica e inabitual, mas todos eles se reequilibram na beleza que geram; sofrem, quando o tecido de beleza que os envolve se rompe; vibram, porque esse tecido se recompõe. («O Espaço Edénico», CJA 143-144)

Bibliografia:

BARRENTO, João (2008), "A Voz dos Tempos e o Silêncio do Tempo. O projecto inacabado da História n'O Livro das Comunidades", in *Na Dobra do Mundo. Escritos Llansolianos*, Lisboa: Mariposa Azul, pp.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.

ESPINOSA, Bento 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, 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.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Lisboaleipzig I. O encontro inesperado do diverso*, Lisboa, Rolim, 1994.

—, *Lisboaleipzig II. O ensaio de música*, Lisboa, Rolim, 1994.

—, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

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

—, "O Espaço Edénico", in *Na casa de Julho e Agosto*, Lisboa: Relógio d'Água, 2003, pp.139-168.

RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (2006), *O Atrito do Mundo. Espinosa e Hölderlin pela mão de Llansol*, diss. doutoramento, Lisboa: Faculdade de Letras (UL).

— (2011), "'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, Lisboa, Edições Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp.251-269.

— (2011a), "Espinosa e Llansol: a troca de pensamento e de afecto", in *Europa em Sobreimpressão - Llansol e as dobras da História*, org. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, pp.147-175.

ROSA, Jorge Leandro (2003), "A Literatura e a Crise do Mundo. A *apophasis* llansoliana", conferência apresentada em *O Arrábido – II Colóquio Internacional «Maria Gabriela Llansol e a Escrita Contemporânea»* (Convento da Arrábida, 29/09 – 1/10) [inédito].

SANTOS, Maria Etelvina (2011), "«... de como, tendo-se chamado Pessoa, encontrou nesse nome o maior obstáculo»", in *Europa em Sobreimpressão. Llansol e as dobras da história*, org. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim / Espaço Llansol, 2011, pp.185-205.