

# A ESCRITA ERRANTE DE LLANSOL: NAS ESTRELAS

Edgard Pereira

## Resumo

Considerações sobre *Contos do Mal Errante*, de Maria Gabriela Llansol, privilegiando o diálogo entre a Revolução Copernicana (os corpos celestes errantes) e o discurso da autora, elaborada nas dobras do saber, de acordo com a teoria de Foucault.

## Resumé

Des réflexions sur *Contos do Mal Errante*, de Maria Gabriela Llansol, en privilégiant le dialogue entre la Revolution Copernicienne (les corps errants) et le discours de l'auteur, élaboré aux plis du savoir, selon la théorie de Foucault.

Nômada, segundo Antônio Guerreiro<sup>1</sup>, a escrita de Maria Gabriela Llansol pode também ser considerada errante no sentido de certa mecânica antiga e medieval, que assim nomeava um grupo de corpos celestes. Como se percebe, ocupo-me em especial de *Contos do Mal Errante*<sup>2</sup>.

A estrutura em fragmentos, quase sempre marcados por referências às estações do ano/do zodíaco<sup>3</sup>, estabelece um processo dialógico com a astronomia moderna, iniciada por Copérnico no Renascimento. Num espaço ficcional rarefeito, semelhante aos *diagramas espaciais* de Foucault, confrontam-se

Isabel (rainha de Portugal, santa), Hadewijch (peregrina, beguina e poeta holandesa) e o autor do *Revolutionibus Orbium Coelestium*. (Voltarei à aproximação Foucault/Llansol). Nessa escrita/encruzilhada de várias culturas, ocorrem encontros inusitados numa época hipotética (nos supostos séculos XIII, XVI e XVIII), num espaço europeu que vai de Lisboa a Múnster (entre Portugal e a antiga Alemanha, atual Suíça).

Constelação de figuras - *matérias figurais* (p.83) - humanas e ideológicas, as personagens de Llansol são referências de referências, na medida em que o contrapeso histórico a elas se cola de forma lacunar, intervalada e retalhada. Trata-se, para Lúcia Helena, do uso da "intertextualidade como forma de alargamento da paisagem textual"<sup>4</sup>. Jorge Fernandes da Silveira prefere chamá-las de "vultos verbais textualizados"<sup>5</sup>. A escolha de certas situações - *cenar fulgor* para a Narradora - corresponde a uma seleção de dados e recortes. Com escassos pontos de referência histórica, uma *diagonal móvel* é traçada para confrontar idéias, sentimentos e pulsões eróticas. Aos poucos Llansol e Foucault se encontram.

Errante porque análoga à dinâmica dos corpos celestes, essa escrita reelabora a tópica medieval do *perder-se*: esferas de palavras a circular como seres *se moventes* num universo habitado por inúmeras outras esferas. Nesse entrecruzar poroso de significados, o enunciado desliza nas dobras de três ângulos (o científico, o histórico, o amoroso), esboçando um frágil enredo de poucos eixos: a escrita/testamento de Isabel, os cálculos de Copérnico, o peregrinar de Hadewijch. Liga-os como cena luminosa o registro da relação erótica enquanto busca e celebração do amor Ímpar. Limiares que se interpenetram, os fragmentos textuais transitam pelas descobertas científicas, a dialética ortodoxia/heresia e a da experiência amorosa. Hadewijch vaga (errante, com um bando de salteadores e peregrinos), entre a mansão congelada e Múnster, palco do conflito entre católicos e protestantes.

Espaço da revisão da história e das idéias, a ficção de Llansol postula uma leitura que se faça também nas dobras da ideologia e/ou na fissura de sua pretensa ordem. De que outra coisa trata Copérnico, a não ser de revolução? Assentada nas dobras do discurso cultural (para Foucault tudo é saber, não há experiência selvagem)<sup>6</sup>, a escrita de Llansol se vê empenhada em desnudar o seu processo de produção. Llansol pratica uma escrita elaborada como mimesis de produção, emancipada da mimesis representativa, caudatária da concepção cartesiana do sujeito (entendido como coesão, unidade) e dos expedientes realistas. Na mimesis de produção, ao contrário, predomina a idéia de sujeito como mutação, duplo, dispersão, de acordo com as modernas correntes filosóficas (Nietzsche, Sartre, Foucault, Deleuze), que postulam o sujeito como complexo de matéria e

energia indissociáveis e se moventes. F. Nietzsche é uma personagem/figura textual em *Da Sebe ao Ser*<sup>7</sup>.

Ao tematizar certa comunidade textual, Llansol escreve sobre escritas viscerais do Ocidente, como forma de tocar seus devires (as mutações de Isabel em Isaból, de Hadewijch em Escarlate, do par no ímpar). O saber conquistado aos saltos, não por acúmulos: as personagens, desfeitos os laços usuais com seu contexto de origem, remetem a referências esgarçadas; eliminado o conceito positivista de tempo, os mortos são re-citados no gesto ritualístico da escrita. Ou naquilo que faz extirpar a temporalidade do instante, para que dure, fundindo o sol (de Copérnico/de Llansol) em Isaból. Não seria essa uma das funções da *cena fulgor*?

### A contigüidade corpo celeste/corpo humano

Certo de que "a cosmogonia que nasce dos corpos se exprime em quantidades atrativas e móveis" (p.37), Copérnico descobre o corpo de Isaból como se fizesse uma investigação científica:

*todas as vezes que comia com ela, o seio, não o esquerdo, não o direito, o seio inteiro da mulher sugeria-lhe uma cartografia celeste (p.25).*

Encarada como forma de sobrevivência - "escrever é tornar crônico um estado hesitante de sobrevivência" (p.112) - a escrita de Llansol, construída nas dobras dos gêneros (entre a *memória do Ilríco* e o ficcional)<sup>8</sup>, trabalha nos devires do Livro, tal como Copérnico nos devires da astronomia platônica:

*...a inovação introduzida pela Revolução Copernicana não nasceu da observação de novos fatos nem da falta de explicação de fatos antigos, mas, antes, de uma reinterpretação neoplatônica de fatos bastante conhecidos pelos astrônomos do século XV<sup>9</sup>.*

Dentre as alusões à Bíblia, objeto do conflito religioso, mencione-se uma que identifica Rhéticus, editor de Copérnico, com São João Batista, precursor de Cristo: "És tu aquele por quem espero/ou há outro que há-de vir?" (p.79) (Citação de Mateus 11:2-6).

No sistema cosmológico de Platão, Deus teria criado o mundo na forma de uma esfera, considerada a mais perfeita, e semelhante a si mesma, de todas as figuras (vale dizer: a mais bela, visto ser o semelhante infinitamente mais belo que o dessemelhante)<sup>10</sup>. Para Copérnico:

*Realmente o sol está como que sentado num trono real, governando a sua família de astros, que giram à sua volta. (...) A Terra é fecundada pelo Sol, resultando um parto anual. Verificamos, portanto, nesta ordenação, a maravilhosa simetria do Universo<sup>11</sup>.*

Em *Contos do Mal Errante*, o astrólogo aparece como aquele que pesquisa a antiga mecânica, tentando descobrir simetria entre o destino humano e o dos astros: "(...) parece-me que Copérnico estabeleceu uma relação ligada aos destinos dos homens com os astros de que somos, Hadewijch e eu, os corpos aparentes" (p.50).

Ao descrever a relação Ímpar, o texto - tal como o *cardador* - o instrumento que desembaraça, metáfora fálica (p.56) - se deixa contaminar pela mecânica pitagórica que via o sol como uma bola de fogo:

*Isabôl diz a vagina de Hadewijch está preparada. Copérnico, entra nela e não a deixes em paz. Torna-a incandescente, ao rubro. Que ela sinta o fogo, que é fogo, se perca nele e crepite de amor e de visão. (p.62)*

Na sequência desta metáfora, faz sentido ver o pênis de Copérnico como o eixo que, partindo do sol, atravessa a terra/ Hadewijch:

*...enquanto durmo, tenho vontade de ir ao quarto onde ela dorme porque pressinto que um pênis viator - o pênis de Copérnico - está sobre ela, na parte superior da coxa e lateral dos quadris (p.44)*

Ler os astros é também ler o futuro e o destino, ensina Benjamin. Essa antiga vidência cedeu à escritura e à língua seus poderes no curso da história<sup>12</sup>.

### **A mansão e a torre**

Espaço das atrações que sobre si exercem os seres envolvidos no amor Ímpar, a mansão, cercada pelo parque congelado, em MÜNster, cidade sitiada, corresponde ao lugar privilegiado de fuga aos prazeres, renúncia. O mundo, um lugar de tentações; a mansão, um mosteiro dissimulado. Mas é o palco do encontro de seres arrancados às suas órbitas, de heresias ameaçadas pelas fogueiras, numa Europa minada pelo pânico de que qualquer avanço no pensamento era uma possível heresia. Em desenvolvimento, a *geografia dos rebeldes* de Llansol<sup>13</sup>, ou

melhor, os seres criadores, quer dizer, aqueles que "não são cópias do Homem nem imagens do Nada" (p.36).

Tornadas espectrais pela distância secular, as personagens convocam os leitores. Todos participam do mesmo cerco, da mesma *falsa primavera* que a todos envolve de forma positiva, enquanto produtora de idéias e afetos. É nessa mansão, rodeada pelo jardim invernal, de árvores banhadas de luz branca, que se destacam dois espaços, caracterizados em utensílios essenciais, reduzidos à categoria ritualística da escrita/reflexão e do alimento: a torre "no canto esquerdo" e a cozinha.

Símbolo da vigilância e da ascensão, a torre é por excelência o lugar de espreitar, observar. Na literatura portuguesa constitui um motivo fundador, quase sempre associada à decadência. A torre onde Copérnico trabalha, de *face desolada* (p.82), projeta decadência, uma hegemonia rasurada.

Duas breves remissões: os romances *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós<sup>14</sup> e a *A Torre da Barbela* de Ruben A<sup>15</sup>. No romance de Eça, Gonçalo Mendes Ramires alcança seu intento de escrever uma novela sobre as glórias pretéritas da casa, *A Torre de Dom Ramires*, inspirada em poema de seu tio materno. De acordo com a análise de Laura C. Padilha, a estrutura especular do romance desvela a *escritura do desejo* e o *desejo da escritura* como metáforas do processo criador de Eça de Queirós que, na média das ocorrências, tem sua nascente num ato de leitura. A torre aponta para uma glória passada:

*A grandeza da Torre está centrada no eixo do passado, daí as narrativas contarem/cantarem o velho tempo. E o declínio do presente (sobretudo no contraponto ou no contracanto que se estabelece a partir do seu confronto com o castelo) não é apenas dela, enquanto individualidade; é também, ou sobretudo, o declínio dos Ramires, o que, pelo significado histórico destes, em última instância, representa a decadência do próprio povo português*<sup>16</sup>.

Naquilo que representa como introdução de novos conceitos, a investigação de Copérnico o identifica como filósofo. De acordo com Bachelard:

*Do alto de sua Torre, o filósofo da dominação miniaturiza o universo. Tudo é pequeno porque é alto. É alto, logo é grande. A altura de sua morada é uma prova de sua própria grandeza*<sup>17</sup>.

A neve duradoura ao redor da mansão pode articular-se aos campos devastados pela guerra, na acepção benjaminiana de que "história social e calamidade natural se fundem"<sup>18</sup>.

Interessa observar a dupla função da cozinha: o preparo do alimento (com temperos apimentados, que *queimam* e excitam a sensualidade, pelo herege Eckhart) e a transmissão de mensagens escritas com pó de farinha (cf. p.38 e p.187). Como predominam os recados amorosos, a cozinha tem ligação imediata com o amor ímpar e o cotidiano, ao passo que a torre tem compromisso com a sociedade e a história. No desenlace, Copérnico, após cumprir um ritual iniciático com as duas mulheres, dirige-se para o alto da torre, sugerindo união permanente na vida e na morte: "...beijo-as e subo ao alto da torre para me deitar" (p.232).

A articulação com o romance *A torre da Barbela*, para além de a torre simbolizar a inserção no mito e a decadência de velhas estirpes, ocorre também no gosto (surrealista em Ruben A.) de se desembaraçar da veracidade e da temporalidade, ao promover o confronto de personagens de épocas diferentes nos estranhos rituais noturnos dos mortos-vivos.

### **A errância sexual: o amor ímpar**

Elaborado nas dobras do discurso da sexualidade, o texto de Llansol coloca de novo em cena a questão do desvio sexual na literatura portuguesa. É por demais conhecido o lugar marginal reservado a esses textos pela cultura oficial. Desde as cantigas de maldizer ao disfarce autoral das cantigas de amigo; do Caso camoniano às várias cartas portuguesas; do velado erotismo romântico de *O retrato de Vênus* de Garrett às sugestões sadomasoquistas e homoeróticas das Odes de Álvaro de Campos; das canções de amor viril de Antônio Botto ao intenso/excessivo homoerotismo presente na poesia das duas últimas décadas - é extensa a galeria de textos que tangenciam posturas eróticas dissonantes. Nas dobras das pulsões do amor ímpar, Hadewijch e Isabôl experimentam o amor homoerótico: "...desde que amo pela primeira vez um ser do mesmo sexo." (p.66)

A idéia do amor ímpar transita em *Contos do mal errante* como sombra inseparável da revolução copernicana. Na dialética amorosa, é o correlato à veracidade da ciência: no sistema conhecido como pitagórico, o sol era "uma grande bola de fogo"<sup>19</sup>. Embora seja um campo "tão cheio de emboscadas" (p.40), o amor ímpar se relaciona com a concepção harmoniosa do universo: "O desejo amoroso entre mim, Copérnico e Hadewijch era complexo, e *queimava* ao vivo." (p.98, grifo meu)

Os contínuos deslocamentos de Hadewijch e sua convivência com marginais e peregrinos possibilitam uma reflexão sobre o tempo. Segundo Benjamin:

*...o tempo no qual habita aquele que não tem casa torna-se para o viajante - aquele que não tem atrás de si nenhuma - um palácio<sup>20</sup>.*

Enquanto no discurso literário convencional, a mulher é quase sempre objeto de uma concepção falocrática, em *Contos do mal errante* uma Narradora faz dos homens objeto de seu discurso, respeitando-lhes os nomes (Copérnico, Rhéticus, Eckhart, etc.). A mesma Narradora altera os nomes - o mais elementar princípio de classificação - das personagens femininas (Isabel/Isabôl, Hadewijch/Escarlate). Escrever Isabôl possibilita-lhe escrever Isabel e sol simultaneamente, ou uma Isabel atravessada pelo objeto da investigação copernicana. Isabel não é chamada, não se chama: chamam-na. Esse terceiro que assim a chama é o sujeito da escrita.

Se o "número Ímpar estabelece que há partes que não têm partes" (p.163), a experiência do amor Ímpar supõe a criação de uma nova ordem<sup>21</sup>, de um novo enigma, que não se situa na ortodoxia nem na heresia:

*heréticos e ortodoxos declararam-nos hoje fora do gênero humano. Não tenho coragem para lhes perguntar a que espécie pertencemos (p.136).*

A sedução pelo amor Ímpar é também a sedução pela escrita do amor Ímpar, articulada à idéia de que sua realização/destruição só se dá na escrita: "podem possuir-se e despossuir-se (Copérnico e Hadewijch) sem o intermediário / do meu texto em que eu, / hoje, / queria destruí-los." (p.50)

O cotidiano da torre e da cozinha acontece quase sempre na ausência de Hadewijch. Mas sua própria ausência desencadeia a atração mecânica, formando um limiar móvel, estimulante ao amor Ímpar:

*então  
não me devo preocupar, se ela é um corpo celeste  
que volta, ou um cometa errante. Voltará se houver  
para ela uma órbita nesse círculo, e se for ela a dever  
percorré-la.*

*O olhar e o entendimento podem errar, o amor não  
(p.75).*

## A errância da linguagem pulsional

Além de registro de memória cultural errante, o texto de Llansol é também o registro de um corpo individual que deixa falar o inconsciente. Essa linguagem marcadamente pulsional - a *terceira língua* (p.161) - equívoca, que se revela mais no sema do que no sintagma, mais nas entrelinhas e na suspensão, corresponde ao que Lacan chama *linguisteria (lalangue)*<sup>22</sup>. Na medida em que o sujeito fala sem o saber, essa linguagem se presta à busca do significante primeiro do desejo primeiramente deslocado, portanto futuro. Nesse aspecto, jogos de palavras e sinestias são convocados:

*Copérnico foi abrir o cofre onde se encontrava fechado na torre De Revolutionibus Orbium Coelestium, e eu limitava-me a paginar os dias (p.78).*

No fragmento citado, percebe-se a articulação entre a escrita do cotidiano (Isabôl) e a escrita dos corpos celestes (Copérnico). A seguir, uma citação em que a linguagem pulsional se presta a objetivos lúdicos, sem ocultar o cuidado de tentar aproximar a linguagem aos fenômenos naturais:

*mas Isabôl viu então um ponto que era o sinal de que o seu guardador velava por ela, e saindo pela porta prosseguiu a reconstituição das letras de poente através de Munster. (p.191) (grifei as letras formadoras de poente, grifado pela Autora)*

Ligam-se a essa linguagem, através da qual o sujeito sempre diz mais do que imagina, as alusões a Portugal, cuja identidade se questiona: "...é uma figura legendária, oriunda de porto igual de que Isabôl foi o veículo." (p.88)

*...de um lado, o desejo e a repulsa de voltar para Portugal; do outro lado, a questão de saber se esta ausência de alegria está ligada a um lugar; preferia chamar-lhe verdeal, com sua cor tirante a verde, ou então porto igual, paragem de outros portos espalhados pelo mundo (p.88).*

Pergunta-se: qual a relação entre Llansol e Foucault?

Sem a pretensão de querer definir o que seja *cena fulgor*, o que seria uma questão de escravo para Llansol (definir as coisas, dizer o que elas são), lembro ter sugerido, atrás, uma das possíveis funções dessa categoria de escrita: o processo que consiste em extirpar a temporalidade do instante, para que dure. Em *Contos do mal errante*, em que pesem os confrontos



culturais, a Narradora serve-se de uma textualização sobre o amor ímpar como suporte de uma reflexão mais ampla sobre as relações humanas.

Enquanto estabelece sempre o lugar de uma falta, teoria adversa a qualquer idéia de catequese, de dominação, de colonialismo, o amor ímpar que une Isabôl/Copérnico/Hadewijch (não esquecer que esta se posiciona como lugar de escândalo, Escarlate de nome), ilustra, a seu modo, algumas noções da arqueologia de Foucault, em especial: os campos de força, a dobra, as multiplicidades.

O saber, encarado como poder ver/falar o mundo, ou seja, a possibilidade da articulação do se-vidente da visão ao se-falante da linguagem (o mesmo mundo é visto pela visão e falado pela linguagem) participa da literatura. Por mais que esta se posicione como não poder ou anti-poder, não deixa de se constituir em uma forma de saber<sup>23</sup>.

Interessa ainda observar como o texto de Llansol acolhe os sentidos, formando sinestésias: "...o rumor que distingo é puramente visual, ruído confuso de figurantes". (p.116) Trata-se, afinal, do texto para ser visto com ouvido-comovido?<sup>24</sup>

## Notas

1. GUERREIRO, Antonio. O texto nômade de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio-Letras* 91, 1986. p.66-69.
2. LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Rolim, 1986. Todas as citações de número de páginas referem-se a esta edição.
3. Cf. alguns títulos de fragmentos:  
XIII - a última alegria de janeiro  
XXIII - o princípio abrupto de uma falsa primavera  
LVII - junho e inverno  
LXXXII - na hora que decorre desde o meio-dia ao entardecer.
4. HELENA, Lúcia. Nas dobras da linguagem: sujeito, escrita e cultura em Maria Gabriela Llansol. *Letra* (4). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1993.
5. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela Llansol. *Letra* (4). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1993. p.96-101.
6. FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 2. ed. Trad. Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
7. Cf. ensaio citado de Lúcia Helena.
8. A expressão "memória do lírico" é emprestada a Jorge Fernandes da Silveira, no ensaio citado.

9. ÉVORA, Fátima Regina Rodrigues. *A revolução copernicana-galileana*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1993. p.124.
10. Idem, *ibidem*, p.28.
11. Idem, *ibidem*, p.122-123.
12. MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.66.
13. O referencial histórico se mantém, ainda que pulverizado, com evidente destaque a personagens envolvidos em heresias. Em *O livro das comunidades* (Porto: Afrontamento, 1973) o escolhido é Tomás Muntzer, decapitado quase 20 anos antes do nascimento de São João da Cruz, o fundador das Carmelitas Descalças. Em *Um falcão no punho* (Lisboa: Rolim, 1985), entre outros, destaca-se Ana de Pañalosa. Em *Contos do mal errante*, o rebelde é o alemão Johannes Eckhart (1260-1327), dito mestre, autor de *Opus tripartium*.
14. QUEIRÓS, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1970, VII.
15. RUBEN, A. *A torre de Barbela*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1966.
16. PADILHA, Laura C. *O espaço do desejo: uma leitura de A ilustre casa de Ramires de Eça de Queirós*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Rio de Janeiro: EDUFF, 1989. p.60.
17. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s.d. p.131.
18. MATOS, Olgária. Op. cit., p.29.
19. ÉVORA, Fátima R.R. Op. cit., p.21.
20. MATOS, Olgária. Op. cit., p.48.
21. Cf. JÚNIOR, Hilário Franco. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p.16: "...uma comunidade herética era aquela que se dera o direito de optar por crenças e comportamentos diferenciados do restante da sociedade." A alusão ao bando de heréticos que Escarlata frequenta (com suas insinuações orgiásticas) possibilita relacioná-la com uma das utopias medievais - a utopia da alternativa.
22. LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981. p.24-52.
23. FOUCAULT, Michel. Op. cit. Cf. ainda: DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
24. LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988. p.12.