



A COMUNIDADE UNIVERSAL: AS METAMORFOSES DO HUMANO EM MARIA GABRIELA LLANSOL¹

Maria João Cantinho*

Universidade Nova de Lisboa – NOVA

mjcantinho@gmail.com

RESUMO: A escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim publicou mais de 26 livros. No Brasil, suas obras têm sido publicadas pela Autêntica e há no banco de dissertações e teses da UFMG, por exemplo, desde 1997, cerca de 18 trabalhos realizados acerca da obra llansoliana. Também há filmes, e outras produções artísticas, que nascem dessa experiência - por exemplo, o filme Redemoinho-poema, de Lucia Castello Branco e Gabriel Sanna (2008). Sua escrita se dá “nas margens da língua [...] e fora do universo institucional e mediático da ‘literatura’”. Tal afirmação coloca o texto de Llansol como uma experiência para além da adesão a verdades dadas de antemão, ou reservadas a uns poucos. Assim, o texto de Maria Gabriela Llansol não pretende ser tão-somente como uma forma estética alheia à realidade, um puro experimentalismo. Ele se volta contra a impostura, e, por conseguinte, contra as ficções do mundo, e suas verdades. Borrando os limites entre literatura e filosofia, assim como entre o diário pessoal e a ficção. Llansol cria uma mitologia própria, onde conjuga elementos díspares em improváveis jogos de sentido. O mundano se eleva, e uma complexa rede de reflexões emerge da simples observação cotidiana. Como afirma Arnaldo Antunes na apresentação de Um Falcão no Punho – Autêntica 2011 – “Llansol nos convida a pisar, lenta e pausadamente, onde cada frase esconde uma surpresa, um segredo, uma nova pele por baixo de outras, mais profundas, sem perder a superfície, onde as palavras se misturam à matéria incerta do mundo”.

PALAVRAS-CHAVE: História – Literatura – Imagens – Llansol.

THE UNIVERSAL COMMUNITY: THE METAMORPHOSES OF THE HUMAN IN MARIA GABRIELA LLANSOL

ABSTRACT: The Portuguese writer Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim published more than 26 books. In Brazil, it has been published by *Autêntica* and, since 1997, in UFMG's dissertation and thesis database there are 18 works carried out on the Llansolian study. There are also

¹ Trabalho publicado originalmente em: **Especulo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>

* É autora entre outros de: **O Anjo Melancólico**: Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na obra de Walter Benjamin. Lisboa, Angelus Novus, 2002; **Paul Celan**: Da Ética do Silêncio à Poética do Encontro, Lisboa, Edições Centro de Filosofia, 2015; **Walter Benjamin** - Melancolia e Revolução. Lisboa: Exclamação, 2019. Membro da Rede de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

films and other artistic productions based on this work – being one, the film *Redemoinho-poema*, by Lucia Castello Branco and Gabriel Sanna (2008). Her writing takes place “on the margins of the language [...] and outside the institutional universe of ‘literature’”. Such statement places Llansol's text as an experience beyond accepting given truths, which is reserved for a few. Thus, the text by Maria Gabriela Llansol is not intended to be merely an aesthetic form outside reality, in other words, pure experimentalism. It turns against imposture, and therefore against the fictions of the world and its truths. Blurring the boundaries between literature and philosophy, as well as between personal diary and fiction. Llansol creates her own mythology, combining disparate elements in changes of meaning. The mundane rises and a complex network of reflections emerges from simple everyday observation. As Arnaldo Antunes states in the presentation of *A Falcon in the Fist - Autêntica*, 2011 - “Llansol invites us to slowly step where each sentence hides a surprise, a secret, a new layer, deeper, without losing the surface, where words mix with the uncertain matter of the world”.

KEYWORDS: History, Literature, Images, Llansol.

Dedicado ao Augusto Joaquim

“Ana de Peñalosa não amava os livros: amava a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos”. LLANSOL. **O Livro das Comunidades**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999, p. 75.

“Écrire, c'est rentrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel.(...)Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image(...)” BLANCHOT. **L'Espace Littéraire**. Paris: Gallimard, 1996, p. 31.

“(...) Exercitaremos os pés por entre as imagens e as mãos sobre a escrita.” LLANSOL. **O Senhor de Herbais**. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 37.

É trivial, ao falar-se da obra de Maria Gabriela Llansol, aludir a uma certa estranheza² e a uma complexidade que recobre toda a sua obra, contribuindo para uma resistência, por parte dos leitores. De uma forma aparente e muito superficial, podem tomar-se os seus textos como um exemplo de aleatório e, mesmo, de um absurdo. Mas,

² Remeto, desde logo, o leitor para o notável estudo de Silvina Rodrigues Lopes, **Teoria da Despossessão**, Lisboa, Black & Sun Editores, 1988, p. 7, onde a autora aponta este carácter de estranheza, de um “mal estranho”.

à medida que se penetra a estranha e complexa mundivisão llansoliana, é fácil, ainda, incorrer no risco de a tomar como um ‘estilo’ ou um ‘modelo’ aplicável em todas as circunstâncias. Por essa razão, só a concentração e a atenção ao desenvolvimento da sua obra e da transversalidade dos temas e figuras, conceitos que a percorrem, permitem levar a cabo uma circunscrição dos pontos que configuram a sua escrita como a apresentação, em si, não apenas do mundo, como de um método, cujas directrizes são esquivas, mas passíveis de serem vislumbradas.

O que coloca a grande dificuldade da interpretação do seu universo literário é, com efeito, a sua ilegibilidade, como o nota Rui Magalhães³, ao lembrar essa desintegração do equilíbrio a que o texto narrativo e convencional nos habituou. Sem querer radicalizar a noção de leitura e de texto, o certo é que o texto llansoliano possui esse dom (o *dom poético*), que resulta do abandono da literatura para mergulhar no abismo – já não da literatura – mas da própria escrita, no que ela contém de perigosa implosão. E é nesse limiar de perigo, entre o exprimível e o inexprimível, que se sustenta o texto llansoliano. É precisamente nesse umbral da literatura, confinando com o segredo, que leva Silvina Rodrigues Lopes (LOPES, 2301, p. 33-34) a definir a literatura llansoliana de «literatura mística»⁴, por se encontrar numa relação indissociável da epifania. Não se trata apenas de os seus livros serem habitados por figuras (e não personagens, como se verá adiante) de místicos, mas de um trabalho de escrita que opera sobre a palavra, no sentido de as tornar “opacas”. Elas são arrancadas ao seu contexto habitual, para entrarem no círculo de uma nova significação, o que as torna estranhas. São, dizendo de outro modo, consumidas e transformadas numa outra matéria, adquirindo uma nova significação.

Circunscrever o campo em que se move a escrita llansoliana, leva-nos a referir determinados critérios que parecem aplicar-se-lhe, descobrindo-lhe uma natureza e uma energia peculiares, que movem e impulsionam o texto. Esses critérios, ou melhor,

³ Cf. texto inédito, **O dom do Método**, em que o autor afirma: “O texto de Llansol não é legível. Não se trata, nele, de narrar uma história, da exploração da imaginação ou da memória(...). Trata-se, evidentemente, de evocar/convocar o imperceptível para o mundo vivido que, assim, se desloca do seu espaço habitual, desmontando, nesse movimento, a diferença entre o real e o ideal.”

⁴ É curioso lembrar aqui o modo como Rui Magalhães discorda do facto de Silvina considerar a literatura llansoliana de mística. Na sua óptica, existe um paradoxo entre o que se almeja na literatura mística e o que se “pratica” na escrita metódica. Certeiramente, Rui Magalhães observa que o “místico implica um processo centrado, implicando a transcendência absoluta” e a unidade. Ora, em Llansol e segundo o seu ponto de vista trata-se sobretudo de conhecer o imperceptível, algo que existe, sob a forma de fragmentos. Voltarei a este ponto posteriormente.

palavras que caracterizam a sua escrita, não são mais claros e evidentes pelo facto de serem nomeados, mas permitem encontrar focos de luz irradiantes e vestígios que esboçam uma estética llansoliana. São essas palavras a visão, a possessão, o vazio, a errância, a pobreza, a rebeldia, a comunidade, entre outras. Mas essas mesmas palavras encerram desde logo e em si um segredo. Quando é pensável a leitura crítica sobre a obra, imediatamente vem à memória o *noli me legere* de Blanchot (BLANCHOT, 1995, p. 17). Ressalte-se o precário do texto, a zona obscura em que ele se encerra, guardando em si o sentido. A resistência abre-se nessa incandescência da imagem; se, por um lado, ela (imagem-escrita) apela ao jogo das faculdades, para usar o termo kantiano; por outro, essa imagem fecha-se sobre si própria, transformando-se num interdito.

Deste modo, o paradoxo suscitado não é um impeditivo da leitura, mas confirma, antes, uma exaltação dessa tarefa da participação na compreensão e decifração (caso seja possível falar nestes termos). Acresce, ainda, o facto de vislumbrar, pela crítica e pelo trânsito entre a leitura e a escrita, o reconhecimento de uma “escrita laboratório” que M.G.L. reconhece no seu diário, *Um Falcão no Punho*, p. 60: “Musil e eu interessamo-nos pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita; a literatura como comércio, abandonámo-la neste cruzar de prados onde nos encontrámos por uma circunstância fortuita (...) Liga-nos a aquiescência de que almejar com a escrita não é o mesmo que esbanjar no vazio a palavra.” LOPES, p. 11). Não, a palavra não é, de modo algum, esbanjada, ou objecto de um jogo fortuito, mas é, se é que se pode defini-la assim, “reconvertida” pela sua incorporação numa nova ordem de significação. E o perigo da escrita está nessa tarefa de lutar contra a ordem de significação convencional (e meramente comunicacional da narrativa), integrando-a numa nova constelação ou ordem. O efeito que daí resulta é, justamente, essa estranheza e ilegibilidade a que já se aludiu anteriormente. A escrita não se inscreve num horizonte pré-determinado de sentido, mas abre o espaço fundante, o *Lugar*. É exemplo particular desta escrita laboratorial *O Livro das Comunidades*, todo ele dividido, não em capítulos, como seria de esperar, mas em Lugares e em que cada Lugar abre, a partir de si próprio, um espaço de epifania, criador e novo, onde a imagem se dá como *cena fulgor*.

Este aspecto laboratorial reveste-se de um método que se apoia em determinados conceitos, de importante apresentação e sem os quais o leitor permanece num estatuto de indecidibilidade relativamente ao texto da autora. Porquê, em primeiro lugar, falar de um método, já que essa palavra traz ressonâncias indissolúvelmente

ligadas a determinados “modos de fazer”, que podem incorrer no risco de uma receita ‘pré-fabricada’ ou um modelo *a priori*, aplicável a todas as suas obras? Antes de mais, seria de ressaltar a extrema originalidade com que Llansol percorre o seu caminho, tacteando obviamente as suas obsessões, mas sem nunca abandonar esse efeito de subversão em que se tropeça, a cada passo.

É preciso frisar que, para M.G.L., só a escrita interessa. A escrita como experiência, busca e mergulho em si mesma e isso implica romper com os cânones literários e os géneros impostos convencionalmente. No seu universo não é possível falar-se de unidade ou de narratividade, ainda que a coerência do texto seja a sua linha decisiva. Desengane-se o leitor, mesmo o mais atento, se experimentar na leitura llansoliana a desconcertante “experiência” do fragmento desconexo ou de um labiríntico universo. Recorde-se Maurice Blanchot, ao afirmar que “a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já lá está” (BLANCHOT, 2018, p. 210-211). Deste ponto de vista, Llansol, não se encontra preocupada com a literatura – e jamais perfilharia a ideia mallarmiana do Livro⁵ – e tão pouco com o acto da escrita em si, despojado, teórico ou reflexivo, se ele não se encontra indissociavelmente ligado à vida e à própria morte. Poder-se-ia dizer que a escrita de Llansol não é do passado – mesmo que constituída por figuras míticas e históricas – nem do presente, mas inscreve-se na ordem do devir, em que a sua lei é apenas a da pura metamorfose. Por opção, a escrita de M.G.L. não é capaz de fixar-se numa unidade ou num ponto determinado, mas exerce-se pela via de da errância, desenhando-se caprichosamente como um pensamento nómada e anárquico, que faz do entrosamento dos saberes, das conexões e desconexões, das passagens entre as figuras, que se delineiam transversalmente na sua obra, o espaço transcendente da comunicação e expressão da linguagem.

Eis o modo como a própria autora afirma essa energia criadora que impulsiona a sua escrita: “Detenho-me no modo de separar tantas razões, num único lamento, no modo de separar uma parte do todo, como se fosse a resolução desta operação a determinar o aparecimento do *dom*, em toda a sua claridade e nobreza, e, por si só, arrastasse o prosseguimento do texto” (LLANSOL, 1994, p. 25). A irradiação do

⁵ Na sua entrevista ao jornal Público de 28/01/95, citada por José Augusto Mourão, M.G.L. afirma: “Não sei se é o mesmo livro, direi antes que é o mesmo espaço evoluindo e abrindo-se e fechando-se e abrindo-se e fechando-se porque só isso me parece verdadeiramente real.”

sentido nasce, pois, desta desintegração do todo e a construção – já não à maneira de um tecido homogêneo e unitário – do texto processa-se mediante a lei desse “encontro inesperado do diverso”, unicamente (podemos arriscar dizê-lo) resultante da lei da metamorfose. Por isso, a autora acrescenta imediatamente que “São estruturas materiais que permitem a transformação da matéria em matérias mais leves, até que eu veja como todo o lugar tem várias formas de evoluir no nosso rosto sem o murchar” (LLANSOL, 1994, p. 25). Aqui surge o que parece, justamente, a “pedra de toque” do método llansoliano: “Nunca compreendi o que era estar no tempo, o que era mudar, o que é agir. Sinto-me bem a moldar a metamorfose.” (LLANSOL, 1994, p. 25). Por outras palavras, a autora segue o seu caminho, não em relação ao incognoscível, mas ao imperceptível e é, justamente neste ponto que concordo com as afirmações de Rui Magalhães, ao definir essa subtil diferença que faz toda a distância entre a literatura mística e a escrita metódica de Llansol.

Avessa aos conceitos de escrita narrativa e ao próprio conceito de representação, no sentido de *mimesis* realista – que lhe parece pueril e inexperiente, como a autora o afirma em *Um Beijo dado mais tarde* - ela deve ser entendida como “experiência”, naquilo que de mais radical contém. É, aliás, de acordo com essa radicalidade que se encontram conceitos como os dedos que escrevem e tocam a labareda, como em S. João da Cruz, ou o lápis sonhante, aquele que não representa, mas faz nascer o sonho, desenhando-o pela escrita.

Arriscaria, nesta concepção de uma escrita-limite, fundadora e fundante do real, afirmar a presença de uma imanência da escrita ao corpo, imanência que faz deflagrar a distinção entre sujeito e objecto, numa operação designada por “mutação libidinal e afectiva” (MOURÃO, s/d, p.143-144). O objectivo que esta mutação procura levar a cabo é a reunião, mediante a travessia da escrita, “entre o que tem andado dividido: a liberdade de consciência e o *dom poético*.” (MOURÃO, s/d, p.143-144). Esse *dom poético* jorra do “encontro inesperado do diverso”, resultante de um processo de *fulgorização*, no sentido em que “a matéria prima do texto é o confronto/adequação dos afectos e da língua, sobre um solo de um lugar que é sempre um corpo e uma paisagem falando-se” (LLANSOL, 1994, p. 6). O confronto ou combate, entre os afectos e a língua, concentra em si a possibilidade do enfraquecimento da linguagem e

da descoberta da sua falha, no sentido de Agamben⁶, permitindo a desagregação das regras convencionais, dissolvendo a unidade da linguagem isto é, pondo em causa os cânones da representação e da narratividade. Desliza-se, assim, de um tempo/espaço de sucessão narrativa para um espaço fulgorizado, onde o tempo histórico e cronológico, sucessivo, é anulado, fundando o lugar, criando uma epifania, a que MGL chama *cena fulgor*.

Desde logo, a *fulgorização* ou o processo de irradiação que Maria Gabriela Llansol confere à escrita, dissolvendo a unidade do texto, remete para o seu carácter fragmentário, que atinge todos os aspectos do que seria uma suposta unidade do texto-narrativa. As partes (que supostamente seriam as partes de um todo) transformam-se em fragmentos e adquirem uma autonomia que lhes permite funcionar por si, transformando-se em elementos que, após sofrerem uma descontextualização de uma ordem de sentido anterior, adquirem uma nova ordem de significação. Cada fragmento adquire, nessa nova ordem, um novo sentido que nasce, precisamente, dessa constelação a que se chama “o encontro inesperado do diverso”. (v. subtítulo de *Lisboaleipzig 1*).

O processo de desfiguração da ordem comum é também o momento da recusa do contínuo narrativo (mas não do romance, como há de ver-se), de estilçamento e que se dá pela produção de *imagens* que apresentam a realidade de uma outra forma, descontínua e fragmentária. Assim, se à narratividade corresponde o processo metafórico (que supõe a analogia entre universos que se encontram, ou epistemológica ou retoricamente ligados), na escrita de Maria Gabriela Llansol, o procedimento do “encontro inesperado do diverso”, possibilita a abertura para uma ordem não antecipável, não previsível, portanto. A escrita llansoliana, deste ponto de vista, cumpre-se nesse apontar rilkeano para o “Aberto”, de que o poeta fala, na sua oitava elegia, nas *Elegias de Duíno* (RILKE, 1993, p. 77).

A metáfora, ao invés do movimento de abertura, aproxima aquilo que há de comum, enquanto a imagem rompe com o comum, o “esperado”, instaurando o efeito, tanto da estranheza quanto da ilegibilidade dos textos llansolianos. O afastamento do procedimento metafórico é visível em Maria Gabriela Llansol, no texto *Um Beijo dado mais Tarde*: “Mas a metáfora é uma pequena fuga ao sentido, uma pequena chama que

⁶ “La cohesion entre langue et histoire n’est pas totale: elle coincide plutot avec une fracture du plan du langage, c’est à dire avec une chute du mot (*Wort*)(...)tombe dans la sphere du sens (*Bedeutung*)(...)la nature se voit trahie par le langage, et cette immense inhibition du sentiment devient tristesse.” (AGAMBEN, 1986, p. 796)

só permite a compreensão passageira do que está a ler.” (LLANSOL, 2016, p. 24). Como o nota com acutilância Silvina Rodrigues Lopes (LOPES, 2003, p. 214), equacionar o campo da metáfora e circunscrever-lhe o método, são actos que não podem fazer-se senão no campo da dualidade e, para compreender a escrita llansoliana, “temos de sair da dualidade. Temos de admitir que participamos de vários mundos que funcionam diferentemente”. Mundos, acrescente-se, “para os quais a verdade é diferente”, pois o campo de sentido de cada um desses fragmentos circunscreve, em torno de si, um campo de fulgor ou imagético, com as suas próprias regras e sentido, funcionando autonomamente. De outro modo dizendo, a metáfora possui um poder de estabelecer analogias, permitindo movimentos de deslocação e de derivação das forças significativas, mas é incapaz de quebrar as “linhas de significação dominantes, nunca ela pode conduzir ao outro.” (Magalhães). Embora no caso da metáfora se possa claramente identificar a rejeição do seu procedimento, por um desvio, no caso do símbolo, é preciso confirmar a sua operacionalidade na escrita llansoliana, delimitando-lhe, no entanto, a sua função. Todo o texto de Maria Gabriela Llansol é inequivocamente simbólico e essa carga simbólica, uma vez que se renuncia às categorias de personagem, de narrativa, liga-se essencialmente ao *Lugar* e à *Figura*.

DA NARRATIVIDADE À TEXTUALIDADE

Uma figura aparece frequentemente nos textos de Maria Gabriela Llansol e essa figura é também uma imagem que reenvia para a questão do uso da linguagem e da sua instrumentalização. Ela é *a da rapariga que temia a impostura da língua*. Essa figura suscita importantes reflexões e prende-se com o discurso lapidar da autora: “___ escrevo,/para que o romance não morra./Escrevo, para que continue,/ mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma(...)”⁷

Chamo, desde logo, a atenção para o facto de a autora defender veementemente a necessidade do romance, como um jogo em que o *dom poético* assegure a liberdade de consciência, pois foi o romance que “veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens.” (LLANSOL, 1994, p. 119). Ora, a imagem ou a figura da *rapariga que temia*

⁷ Cf *Lisboaleipzig 1, Para que o romance não morra*, p.116. Este foi o discurso proferido pela autora, em Tróia, a14 de Junho de 1991, aquando da atribuição do Grande Prémio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a “Um Beijo Dado Mais Tarde”.

a impostura da língua, reenvia para uma exigência de ordem, tanto ontológica, como estética e ética, supondo a existência de uma linguagem capaz de fazer nascer o *dom poético*. O imperativo ético que aqui se encontra subjacente concentra-se na ideia de “dar a cada objecto o lugar que lhe pertence” e que é “uma regra de justiça imanente” (LLANSOL, 2016, p. 18). Esta linguagem opera uma deslocação dos dispositivos discursivos, exigindo uma outra que ultrapasse todos os condicionalismos que a “prendem” à narratividade, isto é, já não se instala num plano discursivo, mas procura dizer o *inominável*. E essa linguagem, fruto de uma deslocação da narratividade para a textualidade, é o “desmascaramento” *da impostura da língua*, colocando-se num plano de transcendência, operando uma mutação de estilo, frásica e vocabular, “abrindo caminho à emigração das imagens, /dos afectos, / e das zonas vibrantes da linguagem.” (LLANSOL, 2016, p. 121). Tal linguagem está “para lá do terceiro excluído e do princípio da não-contradição” (LLANSOL, 2016, p. 18).

Como o observa Rui Magalhães (v. *O Dom do Método*), “o pensamento de Llansol pode ser considerado, essencialmente como realismo”. E disso dá conta a própria autora, ao afirmar: “Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela [textualidade] os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído e do princípio de não-contradição” (LLANSOL, 1994, p. 121). Só a textualidade permite o acesso ao *dom poético* e assegura a liberdade de consciência. O *dom poético* é “a imaginação criadora própria do corpo de afectos”, deslocando o espaço da linguagem para uma geografia de “criação improvável e imprevisível” cujo centro irradiante é a imaginação criadora que assume a forma do fulgor, intensificando a linguagem, procurando nela “zonas vibrantes” (LLANSOL, 1994, p. 121). Essa zona de fulgurância da linguagem, designada por textualidade, é a escrita.

A CENA FULGOR: IMAGEM E FIGURA

Já nos referimos à *cena fulgor*, mas ainda não foi esclarecido em que consiste a sua natureza e como procede a autora – qual o seu método – para chegar à sua construção. Naturalmente que a *cena fulgor* é o resultado da desagregação, levada a cabo pela autora, do contínuo narrativo, bem como da suspensão dos elos habituais a que fomos habituados na leitura e interpretação da linguagem. É a própria M.G.L. quem

escreve (LLANSOL, 1994, p. 140) extos (...) são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenar fulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenar*, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência.” E, noutro lugar, a *cena fulgor* aparece deste modo: “O real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma *cena fulgor* se enrola e se levanta” (LLANSOL, 1994, p. 140).

Dois conceitos saltam imediatamente à vista: real e evidência, aparecendo conjuntamente, para dar conta da *cena fulgor*. Ou seja, de outro modo dizendo, uma *cena fulgor* irrompe ou emerge como o “real”, em toda a sua evidência irrecusável. Poderíamos acrescentar, como uma “presença que se faz imagem”, com o perigo que isso comporta. Há o perigo da cegueira do olhar, diante dessa evidência (LLANSOL, 1994, p. 140), e esta intensidade convoca imediatamente uma manifestação da realidade como epifania ou manifestação de uma transcendência. A possibilidade dessa manifestação verifica-se sempre na proximidade daquilo a que a autora chama o “ponto voraz, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula” (LLANSOL, 1994, p. 140). O perigo está no modo como a cena se aproxima da luz jorrante ou do ponto voraz. Encontramo-nos aqui diante da presença latente de toda uma literatura mística (que perpassa os textos da autora) que se aproxima de uma concepção muito peculiar do estatuto e função da imagem/apresentação⁸. E, justamente por isso, como o defende o autor (LLANSOL, 1994, p. 145), “A escrita de Maria Gabriela Llansol é, desde o início, uma escrita surpreendente, que desassossega transmitindo a serenidade de não nos deixar cair na tentação do óbvio ou do uso. O gosto pela incerteza tem como consequência a possibilidade de ver as cenas em fulgor, e essa é uma forma de compreensão. É o incerto que é luminoso.” Desta forma, a *cena fulgor* emerge como uma composição (apresentação) de elementos, que circunscreve, a partir de si, um *lugar*. Mas este deve ser entendido, não no seu sentido habitual, um local ou uma zona meramente geográfica, mas como uma “ruptura” ou instauração de uma fractura no espaço. A lógica deste procedimento determina, justamente, que, à luz da concepção das *cenar fulgor*, todo *O Livro das Comunidades* se divida em *lugares* ou apresentação dessa evidência imagética. Nesses *lugares*, que podem ser caracterizados como “encontros inesperados do diverso”, não há distinção entre animais, plantas e

⁸ O notável estudo de José Augusto Mourão, “A Pele da Imagem”, in **Revista de comunicação e linguagens – Imagem e vida**, nº 31, Fevereiro de 2003, organizada por José Gil e Maria Teresa Cruz, editada pela Relógio d’Água. Neste estudo, o autor desenvolve uma comparação entre o pensamento da imagem em Mestre Eckart com Maria Gabriela Llansol.

seres humanos. Llansol admite a existência de uma comunicação universal entre todos os seres, humanos e não humanos e a possibilidade do reconhecimento dessa comunicação, em que “tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação.” (LLANSOL, 1994, p. 142). A possibilidade do reconhecimento dessa comunicação universal não pode, com efeito, fazer-se pela via discursiva, mas pela inflexão (operada pela *cena fulgor*) para uma linguagem pré-discursiva, regulada pelo reconhecimento, pela correspondência entre os seres, isso a que a autora chama uma “relação preferencial”. Poderíamos aqui lembrar Agamben ou Walter Benjamin, sobre uma linguagem nomeadora e adâmica, como, ainda, algumas concepções renascentistas, que defendiam uma relação espontânea (Ficino ou Leão Hebreo), mas parece que é, ainda, de ter cuidado ao estabelecer tais comparações. A autora fala de uma relação que é longamente “preparada” pelo encontro inesperado do diverso. O que leva a pensar na técnica de fragmentação e da “reconstrução” da História, pois a *cena fulgor* subtrai à História as suas personagens, para as inserir numa outra ordem de significação, transmudando-as em *Figuras*.

A *figura* é indissociável da *cena fulgor*. Trata-se de um elemento da *cena fulgor* que se opõe, em tudo, tanto ontológica como semioticamente, à personagem da qual ela nasce. Se a *cena fulgor* é o logos do lugar; da paisagem ou da relação, criando um “redobramento do espaço e do tempo” (LLANSOL, 1994, p. 128), as figuras “nada mais são do que personagens históricas ou míticas; plantas ou animais; um dispositivo de companheiros que tomam parte na mesma problemática” (LLANSOL, 1994, p. 129). Mas aquilo que elas possuem em comum “é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio” (LLANSOL, 1994, p. 129). E é aqui que a questão do tempo aparece como axial para compreender a estrutura da textualidade llansoliana. As *figuras* deslizam, por assim dizer, de um tempo cronológico e sucessivo, histórico, para uma dimensão a-histórica, suspendendo o curso do espaço e tempo físicos, numa transversalidade de vários mundos, lugares ou ordens de realidade. São, como a autora o diz, em *Onde vais Drama-Poesia?*: “É minha convicção que as figuras (que, no meu texto, são muitas vezes pessoas históricas do passado e, enquanto tais, culturalmente identificáveis) vêm do futuro” (LLANSOL, 2000, p. 201). Arrancadas à sua dimensão de personagens e àquilo que, na história é efeito de poder, fragmentadas e descentradas, desviadas de uma determinada ordem de

significação, conduzem a uma nova significação, que já não é da ordem do representável, mas sim da apresentação ou do desvelamento de uma nova realidade: “Porque todos são rebeldes a querer dobrar o tempo histórico dos homens, com o desejo intenso que eles se encaminhem para uma nova terra, bafejada por um céu novo.” (LLANSOL, 2000, p. 129).

É difícil não ler aqui o desejo de uma “ordem que há-de vir”, uma promessa que aparece sob os termos de “uma nova terra, bafejada por um céu aberto” ou, ainda, em *O Senhor de Herbais*, na sibilina frase: “o que o texto tece advirá ao homem como destino” (LLANSOL, 2002, p. 210). Manuel Gusmão⁹ parte da análise dessa frase e do confronto com o texto benjaminiano¹⁰, que fala da “pequena parcela messiânica” que aqueles que vieram antes de nós têm para nos passar, para nos mostrar como a escrita llansoliana nos convoca a reaprender a linguagem. Como o autor o afirma, “Um tal enunciado pode ser considerado como um princípio ou um “programa” poético e estético, uma «lei» imanente a esta textualidade.” É o texto *quem tece*, através das múltiplas vozes que o atravessam e que ele contém. Mas estamos longe, aqui, de um texto à maneira de um tecido, no seu sentido medieval, como uma teia acabada, ou uma tecelagem definitivamente terminada, um *ergon*. Pelo contrário, esse texto vai-se tecendo de múltiplos modos, todos eles moventes, com a sua energia própria, como Manuel Gusmão o diz: como *energueia*. A atestar essa ideia da pluralidade movente dos textos, o autor cita o “palimpsesto transparente”:

Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. Concentro-me em São João da Cruz quando o texto fala em Friedrich N (LLANSOL, 1999, p. 57).

Várias vozes, sobrepondo-se, indissociabilidade entre escrita e leitura, a “construção” de um sujeito que aparece como um “processo” e não uma consciência, definem a metáfora têxtil supracitada e são aspectos que nos remetem, de imediato, para

⁹ Cf. texto inédito, **A História e o projecto do humano**.

¹⁰ Walter Benjamin: “Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle du pouvoir messianique.” (1999, p. 340)

esse “advir” do texto que, além da construção da frase e do próprio texto, gera uma experiência da linguagem enquanto escrita e leitura indissociáveis¹¹, assim como da vibrante relação entre “forma de vida” e experiência do mundo. Este “advir” – e essa parece ser condição essencial do texto llansoliano – não pode confundir-se com o acontecer, que se define pela marca da sua singularidade e pontualidade. Ele reveste-se de uma condição muito peculiar, dizendo de uma vinda ou de uma chegada, lembrando o texto de Gershom Scholem¹², em que “cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias.”. Trata-se, por isso, de uma condição utópica (ou, talvez, atópica), esta que se encontra suposta no texto llansoliano. Advir, como se concebe aqui, supõe a convocação desse “reaprender” da escrita/leitura que se encontra patente na ideia de *legente*. Advir é o “caminhar” do texto como destinação do homem e como doação de sentido mútua.

Existe, assim, como vimos, um sopro claramente messiânico que atravessa os textos de Maria Gabriela Llansol. Uma ordem, criada pela textualidade e pela técnica da sobreimpressão de um determinado modo de ver dessas figuras, que recusa claramente a continuidade da história e do progresso, que nega obviamente a *impostura da língua*¹³. Não vemos nessa imagem da *rapariga que temia a impostura da língua* senão o tenaz desejo da autora de fracturar a linguagem e a representação, de aceder à “imagem viva”, para alcançar a comunicação com o silêncio¹⁴ e as suas múltiplas formas: “_____o encontro inesperado do diverso/ é assistir o belo a comunicar com o silêncio;/ a fraccionar a imagem nas suas diversas formas; /ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem mutuamente na beleza própria(...)”. Mas o que é a beleza das coisas? Será essa beleza da ordem do estético? Estas formulações adquirem sentido à luz da “desconstrução” da narratividade e da representação, operadas pela escrita de Maria

¹¹ Manuel Gusmão fala mesmo de uma reversibilidade que define o programa ontológico e estético de M.G.L.. E essa reversibilidade enquadra-se no contexto desse advir que temos vindo a falar. Trata-se da reversibilidade entre o mundo como texto e o texto como mundo e essa reversibilidade redobra-se no acto da escrita e da leitura. Os dois movimentos tendem a reunir-se no futuro e é de lá que, de acordo com o autor, os recebemos no presente.

¹² Citado por MOSES, 1992, p.180.

¹³ Cf Silvina Rodrigues Lopes, in **A Teoria da Des-posseção**, é lapidar, no modo como observa, a este propósito: “A «impostura da língua» é, antes de mais, a ilusão de um ajustamento das palavras às coisas, a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si”(v.p. 84).

¹⁴ Agamben lembra que “La mythologie d’une voix silencieuse comme fondement ontologique du langage apparaît déjà dans la mystique de l’Antiquité tardive, gnostique et chrétienne. (...) ce «silence» est le premier fondement négatif de la révélation et du Logos.”(1991, p. 115)

Gabriela Llansol. Em *O Senhor de Herbais*, a autora afirma: “A beleza da cor e das formas é a santidade das coisas” (LLANSOL, 2002, p. 48). Longe de ser uma caracterização estética, a beleza é de um outro plano, ontológico, da ordem da revelação, como o refere Giorgio Agamben. Desse ponto de vista, a imagem é o próprio ritmo que permite apresentar o fulgor da beleza e das formas, pois é ela que traz, pela luz reveladora e pelo silêncio que nela se inscreve, o estilhaço da beleza das cores e das formas, a sua santidade, podemos agora acrescentar.

Como o nota Rui Magalhães¹⁵, “o belo pode ser a santidade apenas na medida em que não depende de nenhuma estética, mas de uma energia criadora”, uma energia movente, que cria a partir de si e se auto-apresenta, manifestando-se na multiplicidade das suas formas. Como o autor o afirma, “O belo é o que permite criar (...) criando ele mesmo.” Não se está, aqui, a falar do belo como ideal ou categoria estética, mas como materialidade pura, corporeidade. O *dom poético* consiste em *dizer*, mais do que a beleza das coisas, a sua santidade, aquilo que, em última instância, é o menos evidente, mas o que o que se oferece ao olhar, no seu desvelamento ou apresentação, essa outra vida, silenciosa e secreta. Certeiramente o compreende Silvina Rodrigues Lopes, ao defender a ideia de que todo o texto llansoliano procura criar as condições de visualização do imperceptível. Esse imperceptível é, obviamente, a transcendência e, por isso, se compreende a importância extrema do ver, sublinhado pela autora (LOPES, 203, p. 213). O texto llansoliano situa-se nesse vaivém constante entre imanência/transcendência. O acto de ver/escrever procura alcançar esse imperceptível, tentando transformá-la em imanência, pela suspensão do contínuo e instauração do lugar como epifania ou apresentação da transcendência. É pela subversão dos códigos de espaço e tempo (convenientes à narrativa), que a linguagem retira, em Maria Gabriela Llansol, a sua força epifânica.

TEMPO E ESCRITA; TEMPO E ESPAÇO

Questões como estas são pertinentes: afinal de que tempo estamos a falar? E como se relaciona o Tempo com a escrita? Questão ainda mais complexa: é possível estabelecer uma relação directa do tempo com a imagem?

¹⁵ Cf. *O Dom do Método*.

Em “O Devir como simultaneidade” (LLANSOL, 1998, p. 132), Llansol afirma: “Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte”. Aqui, parece esboçar-se uma distinção entre espaço e tempo, estabelecendo uma diferenciação entre o primeiro, que é do domínio da escrita e do corpo, e o tempo, que se relaciona com a história e o poder. Esta diferenciação é apenas aparente, quando se retoma a escrita llansoliana à luz da concepção de *Lugar*, como ela aparece no *Livro das comunidades*. O que, desde logo, esta aparente diferenciação nos leva a pensar é na sobreposição dos tempos, em simultaneidade ou numa multiplicidade de tempos. Silvina Rodrigues Lopes defende que o «“o devir como simultaneidade” corresponde a um espaço trans-histórico de grande complexidade que compreende o “real” e o “irreal” indiscerníveis, como na proposta de Bergson» (LOPES, 2013, p. 49). Tal significa que a imagem assume, na escrita llansoliana, a apresentação da cadeia de conexões entre os actuais e a ruptura resultante da actualização do virtual. A escrita, mediante a imagem, faz-se “abertura de possíveis”, assumindo o inesperado e o descontínuo. A desintegração dos tempos/do tempo é operada, assim, pela escrita, e a *cena fulgor* resulta desse enfraquecimento do contínuo, até que os seus elementos, disseminados, perfaçam a nova ordem espaço/temporal. O tempo que a escrita abandona é o tempo comum, tal como a *luz comum*. O fulgor sobrevém do “tempo-duração, que a escrita concebe e fomenta” (LOPES, 2013, p. 49), por uma relação de descontinuidade, intensificando o fragmento, que é visto como um todo. Veja-se o que Llansol escreve no *Livro das comunidades* e que pode ser visto como uma chave desse procedimento de ruptura: “se eu me concentrar num fragmento do tempo/ não é hoje, nem amanhã/ mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,/agora,/esse fragmento revelará todo o tempo.” (LLANSOL, 1999, p. 67). A imagem descobre/revela o fragmento como um todo e, por isso, podemos afirmar que cada *cena fulgor* é construída como um fragmento do tempo, que se apresenta como totalidade simultânea. Como José Augusto Mourão o aponta, na *cena fulgor* ou na imagem que concentra o redobramento do tempo e do espaço, “não se trata de deslocar o sentido, mas de construir uma iconografia dos pontos luminosos, dos momentos de júbilo” (MOURÃO, 2003, p. 145). Dessa iconografia nasce a imagem, que podemos considerar trans-histórica, emanando da imaginação, enquanto poder de construir fulgurantes intuições que extravasam o contexto da representação, assinalando

e intensificando a mais vívida passagem entre a liberdade da consciência e o *dom poético*.

Por outro lado, e em relação à questão do tempo, é necessário frisar a relação da escrita de Maria Gabriela Llansol com a teoria do “eterno retorno”. Ela verifica-se frequentemente na sua obra, mas exprime-se com veemência no fragmento anterior, como na passagem nietzschiana, em que a autora diz:

Semivivos que me cercais, e me encerrais numa solidão subterrânea, no mutismo e no frio do túmulo; vós que me condenais a levar uma vida que mais valia chamar morte, voltareis a ver-me, um dia. Depois de morto terei a minha vingança: sabemos voltar, nós, os prematuros. É um dos nossos segredos. Voltarei vivo, mais vivo do que nunca (LLANSOL, 1999, p. 59).

O modo como se rompe a historicidade, na obra llansoliana, deve bastante à teoria do eterno retorno. Tanto do ponto de vista heideggeriano como deleuziano, o eterno retorno é, fundamentalmente, uma ruptura da continuidade temporal que define o tempo na sua sucessão passado-presente-futuro e a instauração do tempo como presente ou, para usar a expressão de Walter Benjamin, de “instante dialético”¹⁶, o qual abre um campo imagético, a que chamamos, no caso llansoliano, a *cena fulgor* ou o *Lugar*, onde é abolido o tempo como sucessão. Como nos chamou a atenção Manuel Gusmão, o confronto com Benjamin alarga-se à concepção de redenção da história e pode-se, aqui, aludir, mesmo, à imagem do anjo da história¹⁷, enquanto paralelismo de intenção. Abolir o tempo como sucessão corresponde, também, à redenção dessas figuras/personagens “vencidas” da história. Não assistimos à contínua acumulação de ruínas e de morte, diante da impotência alucinada do anjo, mas estamos diante de um gesto de “reparação”, como lhe chama o autor, citando a passagem: “O que sabíamos é que a história vive de quantos morrem. É um texto enlouquecido que se alimenta do sangue ambicioso e prazenteiro dos vivos. Por isso, os tirámos do tempo” (LLANSOL, 2002, p. 182). Este gesto de deflagração do *continuum* do tempo é também o que,

¹⁶ Cf. **Paris, Capitale du XIXe Siècle**, Éditions du Cef, , 1993, p. 491, [N,9,7]. Confrontando este texto com “Sur le Concept d’histoire”, a noção de imagem dialética abre-se precisamente como “encontro” entre o passado, o presente e o futuro. Veja-se o que afirma Benjamin, em *Écrits Français*, éditions Gallimard, Paris: “En se ramassant dans la forme d’un instant – d’une image dialectique – le passé vient alors enrichir la mémoire involontaire de l’humanité(...)La mémoire involontaire de l’humanité délivrée, ainsi faut-il définir l’image dialectique” (BENJAMIN, 1991, pp.348 e 349).

¹⁷ A imagem do *angelus novus* de Benjamin não é estranha a Maria Gabriela Llansol, que a ele alude em **O Começo de um Livro é Precioso** (LLANSOL, 2003, p. 123).

benjaminianamente, poderíamos designar por redenção, mediante a fulgorização da escrita. Todavia, essa “redenção” processa-se por uma série de operações de sobreposição dos tempos, cuja expressão mais adequada encontramos no “dever como simultaneidade”. Essa expressão, “o dever como simultaneidade”, além do reenvio para uma concepção cíclica do tempo e de um apelo à sobreposição temporal (passado, presente e futuro) configura, ainda, a sugestão de “uma materialização de formas como única manifestação do dever”.

Como defende Silvina Rodrigues Lopes (LOPES, 2013, p. 58), trata-se de uma “Dupla afirmação de matéria e tempo”, em que a palavra condensa o que de essencial se passa nas metamorfoses do humano. Isto é, as palavras assumem uma função nomeadora e poética, suspendendo também a continuidade do espaço, definindo uma geografia peculiar, um “antes da narrativa”, se assim é possível falar-se. Nesta definição apresenta-se uma recusa da linguagem enquanto visão instrumental da palavra. A palavra de que aqui se fala é “anterior” às relações de poder e de instrumentalização, enquanto forma de comunicação. É da ordem da nomeação, fazendo deflagrar o dizer poético que, em tudo, se opõe à ordem da narratividade. O “*dom poético*” e a fulgurância da linguagem, em Maria Gabriela Llansol, nasce, não apenas dessa suspensão dos elos de sucessão passado-presente-futuro, que funda uma imagem dialética capaz de apresentar a sobreposição dos tempos na durabilidade do “instante-imagem”, como igualmente é fruto da suspensão da linguagem, enquanto ela se coloca sob a dimensão das relações de poder. A *cena fulgor* contém em si a concentração da imagem, liberta dos condicionalismos do tempo e do espaço físicos, da linguagem enquanto forma de poder. A partir deste combate entre a narratividade e a palavra, instaura-se também o poder fragmentário e errante do “dizer poético” em Llansol. Contra a identidade e continuidade do gênero da narrativa, pela desconstrução do contínuo espaço/tempo físicos, Maria Gabriela Llansol caminha no sentido de uma desconstrução do “literário” e ela segue o espaço-tempo da errância, que é, justamente, o da palavra continuamente sujeita ao devir¹⁸ e à metamorfose. A mobilidade plástica das suas imagens, fragmentárias, a anulação das fronteiras e dos gêneros e a possibilidade de estabelecer “passagens” – que lhe advém da errância – dá a ver a

¹⁸ “O espaço-tempo da errância é o da palavra em devir que os textos judaicos exaltam como o anterior absoluto: no princípio é o Verbo”. (LOPES, 2013, p.61)

hipótese de uma infinitude de pontos de vista, pois a “imagem” é, também, “aberta” à construção que o *legente* opera sobre ela.

Tanto no que se refere à interpretação, como à transmissão e à passagem – que se efectua, constantemente entre as figuras, os lugares, os tempos, as palavras -, o pensamento llansoliano da errância combate, com todas as suas forças, o “fechamento” da totalidade, isto é, da realidade que se encerra sobre si mesma e, assim, se deixa petrificar. Extravasando os dois grandes modelos nos quais pode ser identificado o modo como o narrativo se concretiza – o mito e a história – Maria Gabriela Llansol ultrapassa as dicotomias estéticas e éticas, estabelecendo entre essas dicotomias passagens que nos fazem pensar no modo como Nietzsche havia preconizado a sua ética. É antes nesse contacto com o vivo (e da aceitação da vida) e o orgânico que se concentra todo o poder do “dom poético”, confinando a palavra com a vida, anuladas (como já se referiu anteriormente) todas as distinções entre o mundo humano, animal e vegetal.

É evidente, em Maria Gabriela Llansol, uma inseparabilidade entre significação e ética. Mais uma vez se denota o desejo de mover a escrita segundo o princípio da verdade. Não existe um domínio ético e exterior à escrita, mas ela é própria energia movente, a torrente que a move. Define-se, assim, pela passagem, a lei (frágil) que traça, por um movimento de imanência, a possibilidade de fulgorização da escrita, numa procura de reunir o que o pensamento discursivo separa. Poderíamos encontrar no modelo de Bataille de *experiência interior* esta busca permanente de Llansol, em que a escrita transporta consigo o poder do vivo e é levada ao mais alto grau de experiência do desassossego. Quando falo aqui de desassossego, refiro-me à experiência do “inacabamento” e da indefinição do humano, referida por Manuel Gusmão.¹⁹ Falar de definição do humano, de um modo próximo ao *Ecce Homo*, seria tomar isso como um dado, um *ergon*, o que se coloca nos antípodas do pensamento e da escrita llansoliana. É sempre no quadro da plenitude do movimento dialéctico das categorias e das dicotomias que se expande e constrói o texto llansoliano. Do que nos é legítimo falar é de “abertura”, sempre que nos referimos ao universo da sua escrita. Uma abertura que é constituída, a um tempo, pela multiplicidade das *figuras*, dos *Lugares*, das

¹⁹ “O humano é indefinível, quem quiser que tente, e verá como dizer “eis o humano” é dizê-lo pela boca do tirano// Mas ser humano, como?” (LLANSOL, 2002, p.274)

metamorfoses e pela pluralidade dos mundos que, na transparência do “palimpsesto”, se encontra subjacente.

A vibração deste universo é cósmica, definindo o que a ressonância musical pode comportar em si de universalidade, mas não deve confundir-se com totalidade ou acabamento. Universalidade no sentido de compossibilidade de mundos, que podem surgir e existir simultânea e alternativamente. Em Llansol, já não é possível determinar um “exterior” à ética ou à comunicação, não é possível diferenciar o que há de ontológico ou de estético, na sua visão, nem distinguir interior de exterior, pois tudo se comunica, na transversalidade dos mundos, nessa aprendizagem ou convocação da “fala”, intensificado pelo poder onírico, tal como, também em Hermann Broch (BROCH, 1966, p. 142/143), o símbolo e o “dizer poético” “nasce da confusão das águas da vida e do sonho.”

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Langue et histoire*. **Walter Benjamin et Paris**. Paris: Éditions du Cerf, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. **Le Langage et la Mort**. Editions Christian Bourgois editeur, Paris, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Paris, Capital du XIXe Siècle**. Paris: Éditions du Cerf, 1993.

BENJAMIN, Walter. Sur le Concept d'Histoire. Em W. Benjamin. **Écrits Français**. Paris: Galimard, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **L'Espace Littéraire**. Paris: Folio Éditions, 1995.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por Vir**. Lisboa: Relógio d'Água, 2018.

BROCH, Hermann. Hofmannsthal et son temps. Em H. Broch, **Création Littéraire et Connaissance** (p. 142/143). Paris: Gallimard, 1966.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboa leipzig 2**, O Ensaio da Música. Lisboa: Editora Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. **LisboaLeipzig1**, o encontro inesperado do Diverso. Lisboa: EDITORA ROLIM, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O Livro das Comunidades**. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Onde vais, Drama-Poesia?** Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

- LLANSOL, Maria Gabriela. **O Senhor de Herbais**. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **O Começo de um livro é precioso**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Um beijo dado mais tarde**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Exercícios de Aproximação**. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Teoria da Des-posseção**. Lisboa: Averno, 2013.
- MAGALHÃES, Rui. (s.d.). **O Dom do Método**.
- MOSÈS, Stéphane. **L'ange de l'histoire**. Paris: Seuil, 1992.
- MOURÃO, José Augusto. A Pele da Imagem. **Revista de Comunicação e Linguagens - Imagem e Vida**, 2003.
- MOURÃO, José Augusto. (s.d.). Figuras da Metamorfose na Obra de Maria Gabriela Llansol. **Revista Colóquio Letras**. (143, 144).
- RILKE, Ranir Maria. (1993). **As Elegias de Duíno**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

RECEBIDO EM: 18/09/2020

PARECER DADO EM: 29/10/2020



www.revistafenix.pro.br