

Maria Gabriela Llansol e a rapariga que temia a impostura da língua¹

Pedro Eiras

Universidade do Porto

Para a Claire

1. O livro semântico.

1.1. Devo começar por temer a possível impostura da minha própria língua. O texto de Maria Gabriela Llansol recusa a paráfrase e todo o discurso “sobre.” Tentarei escrever “com” este texto, diligentemente, aceitando o aviso por que ele me sobressalta. Nenhuma língua é inocente se não se precavê contra si mesma.

Escreverei, então, sobre a infância, o temor, a impostura, a língua.

O legente (recorrerei à terminologia llansoliana) já sabe que a rapariga que temia a impostura da língua está presente em vários livros. De resto, todas as figuras do texto de Maria Gabriela Llansol estão dispersas e esta dispersão, como veremos, é essencial. Talvez o exemplo mais significativo seja o de Ana de Peñalosa que, surgindo n’*O Livro das Comunidades* em 1977, habita até as obras mais recentes.

Seria preciso, noutra sítio, descrever minuciosamente as grandes unidades de construção deste texto. Seria preciso partir do fonema e do grafema, porque o trabalho llansoliano começa nestas unidades mínimas. Partirei, porém, da unidade constituída pelos livros. São unidades com um trabalho semântico interior próprio. Neste sentido específico, o que pertence a *Amar um Cão* não pertence a *Finita* ou a *Os Pregos na Erva*. Podemos supor, à partida, que cada um destes livros admite uma leitura autónoma, auto-suficiente.

Por outro lado, existe o Texto llansoliano, que grafarei com maiúscula, imenso Livro que vem sendo escrito desde há décadas e que, iniciando-se com *O Livro das Comunidades*, abarca uma pluralidade de romances, prefácios, traduções, unidos pela presença insistente de diversas figuras e espaços. Tal como os livros exigem uma leitura autónoma, assim o Texto exige que se salientem os efeitos de continuidade entre os diversos livros. Tal como cada livro enquanto unidade é um nó, este Texto é uma rede (Não estamos longe da distinção barthesiana entre texto e obras (*O Rumor da Língua* 56)).

Para “lermos” a rapariga que temia a impostura da língua, proponho o conceito de uma unidade intermédia entre o livro e o Texto: o livro semântico. Esta unidade de leitura consiste na travessia que a rapariga faz, percorrendo diversos livros, dentro do grande Texto llansoliano. Assim, a figura exige do legente que, na complexidade da rede, escolha seguir um dos fios que participa em vários nós.

Mas como depurar este fio? É frequente descobrir variantes semânticas no livro da rapariga que temia a impostura da língua. Há muitas imposturas diferentes, há muitos temores, há muitas raparigas. Há também falcões que temiam a impostura do olhar, e cães que não temem a impostura da língua. Tomarei a liberdade de incluir também estas variações no meu livro semântico. Talvez outro legente as rejeitasse. Estamos no cerne do acto de leitura, onde cada legente, escolhendo e reordenando fragmentos na actividade da sua memória, criará um livro semântico distinto. Uma das riquezas do texto llansoliano está nesta disponibilidade essencial onde o legente tece os seus próprios fios.

Assim, este livro semântico é ao mesmo tempo invisível e absolutamente visível. Invisível, porque ninguém o pode apontar, como se aponta um livro físico; ninguém o pode fixar ou delimitar em termos totalitários, como dizemos de um livro que ele tem “princípio,” “meio” e “fim,” que se desenvolve segundo teses, antíteses, expectativas. O livro semântico é sem forma, ou melhor, a sua forma está infinitamente disponível. Mas é também um livro visível no sentido em que todas as possibilidades de leitura estão co-presentes e previstas no Texto llansoliano de que partimos.

O livro semântico existe sobretudo como memória construtora: é uma isotopia fluida que vai restando da leitura dos muitos livros físicos. Na memória do legente, constituem-se ao mesmo tempo diversos livros semânticos: o livro-rapariga que temia a impostura da língua, o livro-Bach, o livro-Aossê, o livro-Espinosa. Nenhum deles tem começo, fim, síntese; e esta mesma impossibilidade de decisão petrificante sobre a construção de um percurso de leitura constitui a liberdade originária da escrita llansoliana. Estamos, desde já, nos antípodas do modelo diegético autoritário a que a autora chama narrativa romanesca.

Ora, com que critério legitimador se pode investigar um “livro semântico”? Isto é, se a escrita da autora apresenta os vários avatares de certa isotopia dispersos em sítios distantes do texto, como defender o gesto de reaproximar o que surgiu à partida separado? Porém, esta dúvida perde o sentido se admitirmos que toda a leitura é (re)construção do construído, reaproxima e modifica as dispersões iniciais. Esta modificação

é necessária “e não contrária” ao texto. A própria autora deixa legíveis e significativas as três leituras que devem ser simultâneas: a dispersão e liberdade do Texto, a unidade de cada livro físico particular, e a presença dos fios oblíquos constituindo livros semânticos.

1.2. Por onde passa então a figura?

A rapariga que temia a impostura da língua surge sobretudo em *Causa Amante* (1984), em *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990), nos dois livros de Lisboa, *Leipzig, O Encontro Inesperado do Diverso* (1994) e *O Ensaio de Música* (1994), e em *Inquérito às Quatro Confidências* (1996). Mas também, fugazmente, em *Um Falcão no Punho* (1985), *O Raio sobre o Lápis* (1990), “Fotobiografia” publicada no jornal *Letras e Letras* (1990) e *Ardente Texto Joshua* (1998). Poderá voltar a surgir em futuros livros²: não é um figura acabada, nem é sempre a mesma. Tal como não é sempre o mesmo o mundo que a cerca, protege, ameaça.

Acabo de estabelecer uma dupla ordem cronológica, que imediatamente abandonarei. Enquanto legente criador de um livro semântico, posso optar por outros caminhos. Por exemplo, principiar a leitura em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, onde a rapariga nasce e é, de certa forma, a figura central. Posso, até, prescindir de qualquer ordem fixa de leitura, salvaguardando assim a figura contra a cristalização. Ou seja, a criação do livro semântico, se quer permanecer fiel ao pensamento da rapariga, deve ser fluida, lembrar continuamente as alternativas, as variantes, a diferença possível no próprio momento em que se constitui. Traço um percurso, mas depois apago os meus rastros, sabendo que não há caminho único.

2. As posturas do poder.

2.1. Na verdade, a rapariga que temia a impostura da língua nasce duas vezes neste livro semântico. Nasce em *Causa Amante*, sob a forma de ficção de uma beguina. Mas nasce também, ou renasce, no prólogo do primeiro capítulo de *Um Beijo Dado Mais Tarde*:

_____ prendeu a cabra a um castanheiro que se via da janela mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol,

balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pêlo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz.

O lugar de intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*. Por isso, eu tenho de encontrá-la, e trazê-la para fora da sua nostalgia infinita. [...]

Falo ao cordeiro-objecto, cantando estas circunstâncias nascentes que sobrevieram. Na casa, não se administrava bem a Justiça da língua. (7)

Há aqui línguas diferentes. Uma é a língua da mão que corta e administra mal a Justiça. Esta língua é cheia de uma impostura temível; Maria Gabriela Llansol chamar-lhe-á, em todo o seu Texto, "poder." Outra língua é cortada, calada, morta. A terceira é a que nasce de uma ausência e é transparente, no lugar da língua proibida.

Da língua da mão cortante pouco sabemos. O agente é dado num traço que é a própria ausência do nome e da legibilidade. Este apagamento mantém-se até ao fim do prólogo: a língua em que o livro está escrito recusa-se a nomear, por enquanto, a figura que traz a impostura. Apenas lemos, no final do fragmento, que "Na casa, não se administrava bem a Justiça da língua." A formulação passiva alimenta o mistério.

Este trecho inicial situa desde já as posturas do poder, da mão que corta, da língua com que o agente diz que vai cortar o som, isto é, a língua, à cabra. É já, numa descrição que se afigura alegórica e metonímica do resto do livro, um conflito de vozes. Daí que o agente inominado "diga" que "ia cortar-lhe o som." Anuncia a imposição do silêncio, e neste anunciar já se encontra o usufruto de um dizer que quer monopolizar. Existe aqui um paradoxo: a mesma figura agente que vem do inominado quer impor um silêncio às vozes cheias. É um nada que se torna mão e faca, e pretende reduzir a nada o mundo vivo.

Porque digo descrição alegórica? Lembro a narrativa central de *Um Beijo Dado Mais Tarde*:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimónio, e dessa união tem uma filha _____; o primeiro filho - o da serva - foi abortado [...]. Deste mistério [...] fez-se a *rapariga que temia a impostura da língua* e que queria,
através da palavra,
fazer ressoar fortemente,
o seu irmão morto. (12)

Há neste excerto várias línguas, mais uma vez. A da serva, Maria Adélia, que cantará o amor mas de boca fechada, como protegendo a língua de um corte previsível. Há a voz de um filho abortado, língua

deveras cortada, arrancada à cabra. Há a língua da rapariga, Témia, que quer “fazer ressoar fortemente,/o seu irmão morto,” segunda língua transparente que deve vir em lugar da língua amputada. Há ainda a língua do filho da casa, Filipe, como havia a voz de um inominado agente cortante no *incipit*. A voz do poder que impõe o silêncio a outras línguas tem agora um nome: é mais do que mão, faca, traço da ilegibilidade, é agora o filho da casa, portador de impostura.

2.2. Etimologicamente, “impostura” vem do verbo latino *imponere*, decomponível no verbo *ponere*, que traduzimos por “pôr,” e no prefixo *in-*. *Imponere* significa colocar alguma coisa sobre outra, ou dentro de outra. Também se traduz por impor, encarregar, ou até enganar. Constrói-se com Acusativo (objecto directo, coisa imposta à outra) e Dativo (objecto indirecto, aquele a quem é imposta uma coisa). O mesmo verbo, no particípio passado, gera ainda o nosso “imposto,” e, no particípio presente, “imponente.”

Vou entender *imponere* sobretudo no seu sentido mais simples de “colocar algo sobre algo.” Partirei de um *imponere* muito especial: o de “O mito, hoje,” último texto das *Mitologias* de Roland Barthes. Aqui, o mito é definido nos termos de um sistema semiológico complexo. Barthes parte da ideia saussuriana de signo linguístico como relação entre um significante, representação fónica ou gráfica sintagmática, e um significado, conceito paradigmático. Ora, o signo linguístico formado neste primeiro nível será utilizado como significante no nível (secundário) do mito. Assim, o mito é constituído por um significante, que será um signo linguístico já constituído e disponível, e por um significado novo. Vejamos um exemplo simples: o signo “rosa,” num primeiro nível, é a relação entre o conceito da flor e a sua representação gráfica. No nível superior do mito da paixão amorosa, porém, “rosa” é o significante de que o conceito de enamoramento é o significado. O mito consiste na relação “indissociável” entre rosa e paixão.

Assim, o mito é sempre metalinguagem, signo que fala de outro signo, isto é, utiliza o signo linguístico para novos propósitos. Barthes entende que esta transformação implica um empobrecimento temporário do signo linguístico, esvaziado, para logo poder enriquecer-se com um novo significado, gerando-se o mito. No meu exemplo, a rosa deixa de ser uma flor determinada por certas características naturais, exigindo certa protecção, adaptando-se a certo clima, etc. Integrando-se como significante no mito de que o significado é o enamoramento, “rosa” perde as suas qualidades em termos da botânica para albergar o sentido de paixão.

Barthes define então três leituras possíveis do mito. Na leitura cínica, o receptor aceita a relação entre “rosa” e enamoramento como natural; destrói o mito, porque o entende como sistema simples, com significação literal. Na leitura desmistificante, recusa a relação entre rosa e enamoramento, por manter-se fiel a “rosa” como signo linguístico; o enamoramento é entendido como um significado artificialmente apostado, deformante, contaminante. Apenas a terceira leitura, que lê “rosa” ao mesmo tempo como produto do sistema linguístico simples e como significante no sistema mítico complexo, recebe o mito na sua dupla face.

Porém, na leitura barthesiana do mito, todos os elementos estão igualmente expostos, legíveis e funcionais:

O mito não esconde nada e não ostenta nada: ele deforma; o mito não é nem uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão. [...] A elaboração de um *segundo* sistema semiológico vai permitir ao mito escapar ao dilema: compelido a patentear ou a liquidar o conceito, ele vai *naturalizá-lo*. (198)

Ora, o conceito de impostura llansoliano implica outro género de *imponere*, em que nem tudo é visível. Quando se veicula um novo significado a um signo já constituído, este último é reprimido, obscurecido, sonegado pelo poder. Por isso a impostura da língua vai além da subtilidade do mito: sendo, como ele, um “colocar sobre,” a impostura no entanto deverá repressão.

2.3. Quando a rapariga temia a impostura da língua, que se “colocava sobre” quê? Que “imposto” tinha de pagar? Onde se legitimava o “poder,” para se dar como mão de nada que calava as vozes cheias do mundo?

A impostura é plural. Numa primeira acepção, impõe o silêncio onde havia fala. Corta-se a língua à cabra que balia. “Deixa-se morrer/mata-se o filho não desejado.” É um roubo, o “colocar” de uma ausência “sobre” uma presença cheia de sentido. Esta é a impostura da censura: impõe-se um Acusativo de silêncio a um Dativo morto.

Além desta impostura, a que chamarei silenciante, há outra em que não se impede de dizer, mas se “obriga” a dizer. Também aqui me socorro da intuição de Barthes. Em *Lição*, a língua é definida menos por aquilo que permite ou não dizer do que por aquilo que leva totalitariamente a dizer. Barthes define esta língua como fascista: impõe, impõe-se, exige que os sujeitos/súbditos falem a mesma língua em que o poder está legitimado. Isto é, aqui, a impostura é também um imposto: exige que a obediência seja exemplificada no gesto activo de pagar, exige uma resposta que sirva como prova de aliança cooperante. Metaforizo com o imposto esta obrigação de

falar, porque o imposto é um duplo movimento: obrigação de pagar vinda do poder, e a eminência do gesto de pagamento vindo do sujeito/súbdito.

Digamos que a impostura silenciante “colocou sobre” o irmão morto uma língua inoperante de silêncio; e que a impostura do imposto tenta “colocar sobre” Témia, a irmã viva, uma língua do poder. Em ambos os casos, porém, se trata de “colocar”: uma língua morta ou falsa, “sobre” duas línguas verdadeiras. Toda a língua original é demasiado perigosa, segundo a imponência do poder, para ser deixada em liberdade.

2.4. Esta dupla impostura do poder (silenciante e de imposto) atravessa todo o Texto Ilansoliano e é glosada a partir de contextos históricos e ideológicos muito diversos (penso nas várias comunidades de rebeldes). Vejamos dois excertos, de *Causa Amante* e de *Um Beijo Dado Mais Tarde*:

Recebi-a nessa mesma noite e, ao contrário dos amos que, eles, dão nome às criadas, perguntei-lhe como ela se chamava; disse-me que não tinha vontade própria, «tanto lhe fazia,» que a minha vontade lhe bastava. Ousei então dizer-lhe que ela teria o primeiro nome que soubesse escrever [...]. (84)

--Eu sou um objecto - continua Maria Adélia. _____ Eu nunca soube o que as coisas eram, a não ser o que são para si, menina. (16)

É no nome que começa o domínio do Senhor sobre a serva que não tinha vontade. Esta figura é absolutamente transparente, devassável, aberta para receber o sentido que o poder lhe atribua. Acata, ao mesmo tempo, a impostura silenciante e a impostura do imposto, renunciando a toda a posse de si mesma. O nome “colocado” pelo poder é um nome de domínio, tanto mais que o súbdito sabe que quem controla o nome controla o nomeado. Freud, comparando o funcionamento do pensamento primitivo com os mecanismos da neurose obsessiva, lembra o caso de uma paciente que se recusava a escrever o seu nome, temendo que alguém, possuindo o nome, pudesse possuí-la também a ela (91).

Por isso a narradora decide que a criada terá o primeiro nome que conseguir escrever; e esse nome, opondo uma nova opacidade, impedirá o domínio do nome da impostura. Contra a resistência opaca dos súbditos, o poder busca uma transparência limpa e ilusória. Lemos n’*A Restante Vida*:

--Se sabes mais do que eu, despeço-te do meu serviço.

--Permite-me acumular todas as sujidades e poeiras num saco e deixá-las, ao mesmo tempo, em todos os cantos da casa que o sol desvenda.

--Se me falas por enigmas, despedir-te-ei sem moedas de ouro, e sem sandálias.

--Meus pés floridos já se encaminham para a porta. (84)

A Justiça é mal administrada na casa, onde o Senhor pretende "colocar" uma língua de limpeza "sobre" as sujidades e poeiras. Na verdade, a serva sabe mais do que o Senhor, mas a língua impõe que este administre e aquela obedeça. Os nomes Senhor, grafado com maiúscula, e serva, com minúscula, são uma impostura silenciante. A serva é Senhora, o Senhor é servo; mas a Justiça da casa denomina conforme as relações do poder. Em *Um Beijo Dado Mais Tardê*, o poder diz, de novo, Senhor e serva, onde há apenas Filipe e Maria Adélia, ou Amante e Amada, ou apenas amor sem nome. Na casa, quem possui a língua possui aqueles que a língua torna objectos.

2.5. Se o encontro de um nome é a salvação contra a impostura da língua do poder, há, contudo, uma impostura mais lata, presente no cerne de "todas" as linguagens.

Porque temia a impostura da língua, porque receava que uma língua falsa se "colocasse sobre" a realidade irreduzível e indizível do mundo e dos seres, a rapariga estranhava os nomes, temia o desvio da nomeação:

--Que coisa incompreensível termos vivido com um nome próprio
(*Inquérito às Quatro Confidências* 71).

como se chamava

Farófia

que nome estranho para um gato

o que é estranho é ter um nome, teresa (*Ardente Texto Joshua* 48).

Inquérito às Quatro Confidências e *Ardente Texto Joshua* são livros, matéria da língua, mas são também o lugar onde se suspeita que a língua apenas "se coloca," sem sentido, sobre a presença indizível de criadas, vidas, gatos. Donde a aporia, atravessando o Texto, dizendo que toda a língua suspeita de si mesma: o humano está além do nome que é "colocado sobre" ele. Este paradoxo é também apontado por Rebecca Carneiro, em "A Escrita sem a Impostura da Língua," ensaio onde parte de Lacan para explorar a teoria da linguagem em Maria Gabriela Llansol: "a língua é sempre 'semblante,' sempre impostura, pois a palavra não é a coisa que evoca. Entretanto a escrita de Llansol busca exatamente o desvendamento (a ruptura) do semblante, o núcleo de verdade da língua" (69).

O desvendamento, por sua vez, dar-se-á, em Llansol, na conjunção entre uma elaboração simbólica (Lacan) do real e a primeiridade peirciana enquanto resistência do real ao símbolo:

A primeiridade peirciana trata de estados de percepção cândida, consciência esgarçada, desprendida e porosa, aberta ao mundo sem lhe opor resistência, consciência passiva, sem eu, liberta dos padecimentos do autocontrole e de qualquer esforço de comparação, interpretação ou análise. (64)

2.6. Surge aqui a pergunta: se todo o nome é impostura, como “dizer” as coisas sem as sacrificar no arbitrário? Curiosamente, encontramos muito próximos da interrogação principal do misticismo, não só cristão, mas ainda budista. Segundo o clássico *O Budismo Zen* de Alan Watts, o budista místico procura ater-se ao mundo sem criar uma representação, necessariamente votada a ilusões ontológicas. Por isso, em vez de denominar as coisas, deve apenas entrar em relação directa com elas, como a criança que, sem saber falar, aponta um objecto. O mundo assim recebido não é julgado, mantém-se tal-e-qual-é, sem a imposição de uma deturpação verbal. Este tal-e-qual-é, em sânscrito, diz-se *tathata*; um buda é um *tathagata*, um “que-vai-assim” (91).

Desta forma, o místico recusa qualquer visão verbal da natureza; tem consciência de que a língua é uma artificialidade aposta à materialidade indizível do mundo. Aqui, o budismo confina com certas ideias da semântica ocidental. Alan Watts conta a este propósito a seguinte história:

O Prof. Irving Lee, da Universidade do Noroeste, costumava mostrar uma caixa de fósforos à turma, perguntando «O que é isto?» Os estudantes, em geral, caíam ingenuamente na armadilha e diziam «É uma caixa de fósforos!» ao que o Prof. Lee replicava «Não, não! isto é isto -» lançando a caixa de fósforos à turma e acrescentando, «caixa de fósforos é um ruído. Será isto um ruído?» (160)

Neste caso, o professor tem uma vantagem sobre o texto literário: está “perante” os alunos a que pode lançar a “caixa de fósforos.” Os alunos recebem um choque físico, o chocalhar da madeira, o aroma da pólvora que não podem dizer. Há um abismo entre caixa de fósforos e “caixa de fósforos” que é o desafio da linguagem mística. Como pode um livro “lançar” um mundo contra o leitor, se o livro é apenas palavras? Que arremesso é possível? Estaremos ainda na aporia? A solução budista responderá aos anseios da rapariga que temia a impostura da língua, ou a própria questão está mal colocada?

3. Pensar verdadeiramente.

3.1. Nos esquemas do poder, a língua coloniza tudo: entende as demais línguas enquanto objectos manipuláveis. A formação do eu autónomo

começa, portanto, quando a criada puder escrever um nome resistente à impostura.

A este domínio em que uma língua imponente “coloca sobre” o mundo uma rede de silêncios ou de nomes falsos, Lévinas contrapõe uma filosofia de salvaguarda total do Outro. Como escreve em *Totalité et Infini*, a filosofia ocidental (nomeadamente a fenomenologia de Husserl e a ontologia de Heidegger) pensa a relação entre o Eu e o Outro como oposição e violência. O Eu reduz o Outro à esfera do Mesmo. Nenhuma compreensão fiel da alteridade seria possível dentro deste esquema. Todo o conhecimento assim definido é um conhecimento fundado sobre a guerra e o fechamento, sem hospitalidade e sem advento da Alteridade: é, em suma, uma Totalidade centrada no Mesmo. O Outro não existe senão como presa do Eu que o homogeneiza. Esta é a relação do Senhor que daria um nome à serva transparente, ou cortaria a língua a uma cabra reduzindo-a ao silêncio mortal.

Lévinas propõe, contra o autoritarismo desta filosofia, um novo entendimento do Outro. Na nova relação, o laço entre o Mesmo e a Alteridade é religioso, encontro da alteridade irreduzível que se dá no Rosto. Ora, da mesma forma que a relação de rasura violenta do Outro a quem o Eu se impõe era uma Totalidade, este novo diálogo do Eu no desejo do Outro é um Infinito. O laço religioso “est donc recevoir d’Autrui au-delà de la capacité du Moi; ce qui signifie exactement avoir l’idée de l’infini” (*Totalité et Infini* 22).

Não é simples abandonar a esfera do conhecimento trabalhada por Husserl e Heidegger para alcançar um novo entendimento da Alteridade. Para o autor de *Transcendência e Inteligibilidade*, “Estamos tão habituados à linguagem do saber que afirmamos em termos do saber o que tem a ver com a presença” (29); a linguagem sensível à presença do outro deve ser uma linguagem ética. No entanto, é claro que esta exigência de um respeito religioso do Outro não sacrifica o saber. Pelo contrário, para Lévinas, o saber apenas é possível perante o Outro, e o eu apenas alcança o seu auto-conhecimento quando se compreende “religiosamente perante” o Rosto do Outro (58).

A repariga que temia a impostura da língua temia ser colonizada pelo olhar cego do Eu do poder, isto é, pelo olhar da Totalidade; por isso devia opor uma resistência, tornar-se sujeito agente e não objecto redutível. Ela foge da reificação. Por isso o mundo que procura e onde cria uma nova língua será um mundo onde o Eu e o Outro não se opõem, mas completam, intercambiam, libertam mutuamente. A repariga propõe, contra o poder de “colocar sobre,” a liberdade de “estar perante.”

Já Silvina Rodrigues Lopes, no excelente estudo que dedicou à obra de Maria Gabriela Llansol intitulado *Teoria da Des-Possessão*, mostrou como a metáfora lévinasiana do Rosto está próxima da salvaguarda de Maria Gabriela Llansol contra a impostura. A ensaísta recorre também a uma dicotomia de Santa Teresa de Ávila entre visões imaginárias, em que o sujeito, criando uma ficção, nega o Outro e reforça o Mesmo, e visões intelectuais, em que não existe apropriação mas acolhimento radical da Alteridade. Na visão intelectual, o sujeito perde-se, des-possui-se no instante breve em que o Outro advém. Como então, salvaguardar ambos (Maria Gabriela Llansol diria: salvaguardar o “ambo”)? Pela recusa budista da linguagem, observando o *tathata*? Ou por uma ficção onde a coisa imaginada apareça indemne conquanto dentro da linguagem?

Silvina Rodrigues Lopes lê Llansol a partir desta última hipótese. Vale a pena citar longamente a *Teoria da Des-Possessão*:

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, objectos. A «imagem» viva, porque se afasta da impostura, obedece a um movimento de compreensão das paixões e com este liberta para a alegria do acontecer [...].

Tal como não há possibilidade de conceber uma ética fora do movimento de significação, também não é possível conceber as coisas senão no «em si, para mim,» ou seja por uma apropriação que as devolva a si mesmas (des-possessão): a mudez das coisas destitui-as de si remetendo-as para o incriado; a sua aparição é o acto criador pelo qual elas se impõem na linguagem, forçando um idioma que delas se apodere na exacta medida em que a linguagem se ofereça à singularidade, contrariando o movimento de generalização. (84-85)

No texto llansoliano, o advento da Alteridade dá-se neste regime de ficção onde o Eu e o Outro, enquanto singularizações, são co-possíveis numa mesma imagem. Nesta visão ética, nem a linguagem nem o mundo são reduzidos a instrumentos: o sujeito cria uma ficção onde a vida, des-possuída pelos seres, revela o seu segredo. Daí que a linguagem, quando disponível para a revelação e a singularidade, permita a descoberta do real, e que as coisas, devolvidas a si mesmas, deixem de ser utensílios ao serviço do poder. Donde um duplo movimento: num primeiro passo, o Eu cria uma ficção que parte de si mesmo; num segundo, abandona-se a ela, deixa que ela seja “testemunho,” (Rodrigues 85) exposição ao advento dos objectos, des-possessão de si como sujeito e des-possessão do mundo como

objecto, ou ainda, como diz Barthes definindo a língua literária, "despoder" (32).

Toda a posse perde aquilo mesmo que pretende possuir: é um axioma de qualquer vivência religiosa. Em Teresa de Ávila, Émmanuel Lévinas, Maria Gabriela Llansol, as coisas mantêm na ficção a sua significância indemne aquém e além do poderio do sujeito. Daí que neste Texto as coisas apenas *sejam* quando nenhum sujeito intervém controlando-as e definindo-as *a priori*. Aqui, nada cristaliza, tudo é mutante, e nem a mutação pode ser sistematizada. Lévinas define esta imprevisibilidade na relação com o Outro com um termo excelente: aventura. Trata-se disso mesmo, *ad-ventura*, aquilo que, estando "para vir," mantém as expectativas numa eterna suspensão.

Des-poder. Des-posseção. Ganho de uma liberdade essencial quando se "deixa aparecer" o Rosto do Outro. Porque, como escreve Edmond Jabès em *Le Livre des Questions*, o Eu apenas pode existir no instante em que renuncia a possuir-se e a possuir a sua fala, a ponto de existir somente o mundo do Outro:

Les mots bousculent tout, veulent, à tour de rôle, convaincre. Le vrai dialogue humain, celui des mains, des prunelles est un dialogue silencieux. Il n'y a jamais, parlés ou écrits, de dialogues de personnes. Aussi, je me demande, dans la discussion ou la narration, quelle est la part de chacun de nous. Nous sommes l'instrument qui se prend au sérieux. Sans doute d'assumer - jusqu'à un certain point - nos paroles, réussissons-nous quelquefois à nous identifier à elles. Nous semblons exprimer la vérité; mais c'est à l'instant où nous nous effaçons, où nous rompons avec le passé et l'avenir pour être le passé et l'avenir de la parole [...], c'est à l'instant enfin où nous n'avons plus de visage que nous pouvons oser en exhiber un. (72)

3.2. A resistência ao poder passa também pela certeza de que se pensa a partir de ideias verdadeiras. Vejamos alguns parágrafos de *Causa Amante*: "num e noutra país a minha ocupação principal é ligar-me a uma ideia, e examiná-la cuidadosamente; quando um pensamento é verdadeiro podem deduzir-se, sem interrupção, outros pensamentos verdadeiros" (17).

Este é o advento de Espinosa ao Texto llansoliano. A narradora faz sua a filosofia do *Tratado da Reforma do Entendimento*, obra cujo *incipit* Branca lerá às outras beguinhas um pouco mais adiante.

Mas é também o surgimento de certa rapariga "que nos chama impostoras da língua" (*Causa Amante* 18). Esta rapariga, que a narradora diz ser sua ficção, procurava ainda uma língua; temia a língua das

beguinas, acusava-a de ser língua de impostura, mesmo se a deseja e reclama. Para a acalmarem, as beguinas organizam uma hora de leitura de Espinosa:

A rapariga não mexia o corpo, apenas torcia, no mesmo lugar, o cabelo com o dedo; as últimas horas do dia passavam, mas nós não queríamos usar para com ela de violência; à medida que Branca voltava as páginas e baixava a voz, parecia mais alheada na sua concentração, exactamente como se estivesse criando.

No fim disse:

--Teria eu construído a minha vida sobre um pensamento verdadeiro?

Respondi-lhe antes que procurasse saber qual: - Que a língua é uma impostura. - Saímos para deixá-la finalmente, e experimentar a areia nos pés descalços. Eu previa, para o futuro, um grande mal-estar na Comunidade. (19-20)

Esta é a rapariga que começava a temer a impostura da língua. Ela não é mais do que temor e suspeita, momento de vigilância sobre a própria língua, e nada é se perder este sobressalto: "como serei aqui, sem o temor?" (52). Sendo sonho, ela torna-se rapariga falante no momento em que receia que uma língua seja impostora. Mas ela é também, e esta coincidência traz importantes consequências, a rapariga que procura uma ideia verdadeira, "compreendida a qual se compreenda ao mesmo tempo a diferença entre tal percepção e todas as restantes" (Espinosa 44). A partir desta ideia se podem deduzir, *more geometrico*, todas as ideias verdadeiras, sem brecha onde se instale a impostura. Ora a ideia verdadeira sobre a qual a rapariga constrói a sua vida é precisamente que a língua é uma impostura.

Assim se resolve a aporia. Toda a língua, enquanto designação que se "coloque sobre" o mundo, é uma impostura temível. Falar, escrever, ficcionar arriscam-se a reduzir o mundo a uma linguagem fechada, a uma Totalidade do Mesmo contra o advento religioso do Rosto do Outro. No entanto, "basear o pensamento no temor desta impostura liberta a língua da impostura."

Por isso, a libertação da língua, perante uma impostura certa, não é o silêncio wittgensteiniano do final do *Tractatus Logico-Philosophicus*. É claro que Témia, "sempre que para uma satisfação pessoal [...] pensar que pode violentar aquilo que tem em face dela, cala-se," como diz Llansol numa entrevista dada a Cristina Freixo (28). Mas a libertação passa, sobretudo, pela mesma língua, desde que trabalhada na consciência do perigo. Fundada sobre um pensamento de suspeita, conforme escreve Eduardo Prado Coelho em *O Cálculo das Sombras*, a língua pode deixar que as coisas:

sejam tal como são, sem outra ambição senão a de essa tão simples coincidência de uma coisa consigo mesma. No entanto, isto não é fácil nem imediato, porque implica uma travessia da impostura (da descoincidência inicial), uma pacificação que se desprende como *um resto da leitura [...] (255)*.

A travessia depura o mundo: abre-se ao exterior, recebe o Outro. Mas este acolhimento religioso não é o apagar da língua no silêncio. A língua, "devidamente" temida, nunca é veículo transparente, mas revelação em si mesma. Citando ainda Prado Coelho:

Mas podemos dizer que a língua da transparência não é uma língua que se apaga para que nela se processe o acesso directo às coisas. Pelo contrário, é uma língua-em-si-mesma-coisa, onde as coisas aparecem vinculadas à decisão mágica de as dizermos. Compreendê-la não é atravessá-la, mas aceitarmos que tudo aquilo que é é, na coincidência de si próprio, como coisa que se abre ao dizer e como linguagem onde repousa o dizer simples das coisas. (257)

Por isso a rapariga devia temer. Temer é vigiar, vigiar é passar a noite em claro, atentamente, vendo se a língua não começa a "colocar sobre" o mundo um manto de falsidade ou silêncio. A rapariga sabe que as coisas, desde que não sejam "cobertas" por uma língua que as cristalize, terão de novo voz, língua. A rapariga deve manter a língua viva e próxima do movimento imprevisível (a *aventura* do mundo). (Este "dever" mereceria todo um estudo que aproximasse o temor da rapariga e a filosofia vigilante de Kierkegaard, figura aliás fundamental no Texto llansoliano).

Há pois duas línguas diferentes. Uma pertence à rapariga e nunca é utilizada sem vigilância. Tudo o que for dito nesta língua é grave, porque tudo nela teme o perigo da impostura. A outra pertence aos que nunca temeram a impostura e por isso são suas vítimas. Nada do que digam tem o temor como horizonte; daí que esta língua não os proteja do poder. São escravos do Mesmo, autómatos que não observam a sua própria fala. Nada mais distante dessa "rapariga que odeia que se fale ao desbarato, por pura sedução" que encontramos em *Inquérito às Quatro Confidências* (174).

A rapariga temia ser contaminada subrepticiamente, obrigada a dizer. Donde uma constante duplicidade de gestos: dizer, mas temer os interstícios contamináveis do dito; escrever, mas temer o poder que se venha impor no escrito. É preciso partir do pensamento/temor verdadeiro, mas perseverar no temor. Haverá lugares a salvo?

4. Disponibilidade para a metamorfose.

4.1. A impostura da língua congela os sentidos em definições utilizáveis pelo poder. Mesmo aquilo que é novo pode ser colonizado e tornado tradição inofensiva. Em *O Grau Zero da Escrita*, Barthes fala, a este propósito, da eminência dos estereótipos: a novidade dura apenas um instante antes de ser enquadrada em cânone pelo poder. Assim se exorciza o estranho, não por negação pura, que o tornaria ainda mais flagrante, mas por assimilação. Porém, pela assimilação, a novidade torna-se transparente e perde o seu valor de diferença. Em termos lévinasianos, cria-se uma Totalidade, não um Infinito. O poder arquiva o irreduzível dentro de uma explicação ou de um uso.

Esta língua congelada é o maior temor da rapariga. Contra a cristalização, a rapariga (e toda a escrita llansoliana!) opõe uma língua de mobilidade e disponibilidade para a metamorfose, como salvaguarda de um temor criativo.

Explico-me. Na impostura, o Outro não fala, é reduzido a Objecto inteiramente cognoscível que paga imposto. Mas este conhecimento é falso porque o poder apenas vê no Outro o que investiu de si Mesmo.

No pensamento de temor da rapariga, pelo contrário, os objectos não estão fixados. É impossível definir essências ou sistematizar a pluralidade e a variabilidade do mundo. A rapariga recusa os instrumentos teóricos. Toda a língua é impostura; e contudo, apenas aqui, em pleno temor, o conhecimento é possível, porque respeita o Rosto mutante. Paradoxalmente, é onde "nada" se fixa que o Outro advém. Com o seu advento, a própria língua está disponível para uma metamorfose interior radical: ser tão móvel e mutante quanto o Outro é, no fundo, irreduzível ao fechamento na linguagem. O paradoxo permanece. Dizer e objecto dito são como Aquiles e a tartaruga: quando a linguagem procura o Outro, este está sempre um pouco mais adiante. Mas "o desfasamento não é de lamentar": é antes a condição feliz de toda a língua aberta. É pela vigilância deste desfasamento que se ganha consciência da impostura e se cria uma ficção em que as coisas são des-possuídas. "Ao suspeitar da impostura." Aquiles pára de correr e, no mesmo instante, a ficção da tartaruga vem ter com ele.

Porém, o que sustenta estas "figuras da metamorfose," na expressão de José Augusto Mourão? É preciso descobrir no Texto llansoliano que a metamorfose não é apenas uma libertação estilística ou uma forma de experimentalismo a prazo. A metamorfose é o princípio base do acontecer deste mundo; mas a metamorfose, em si mesma, não é garante suficiente contra a língua de impostura como sistema totalitário. José Augusto

Mourão relaciona a concepção llansoliana da escrita com a *Metamorfose* de Kafka e as metamorfoses em camelo, leão e criança de *Assim Falava Zaratustra* de Nietzsche. Mas o que existe de comum entre estas metamorfoses? A kafkiana é imposta ao homem contra a sua vontade, a nietzschiana traduz-se num desejo urgente mas distante, profético. No fundo, Gregor Samsa nunca se transforma: a sua aparência de insecto apenas expõe aquilo que já era essencial nele: o insecto é resolução de uma imagem de culpa e desespero anterior e pré-formada. Se existe metamorfose, ela é de superfície: acarreta uma mudança de aparência, não essencial. Em Nietzsche, a metamorfose é muito mais profunda, mas apenas sonhada e inacessível: o desespero de Zaratustra é possuir o sonho certo mas ser incapaz de o alcançar, eternamente tentado para a compaixão pela moralidade do Profeta do Livro IV. Nunca alcançará a metamorfose em criança, embora adivinhe que aí se encontraria a sua salvação. Tem razão a enigmática e trágica voz que o condena: "Ó Zaratustra, os teus frutos estão maduros, mas tu não estás maduro para os teus frutos" (165).

Penso que o paradigma de metamorfose que Maria Gabriela Llansol introduz é muito diferente dos dois anteriores. Não se trata de alcançar uma nova forma para um mesmo conteúdo, nem de sonhar uma forma futura para um conteúdo já presente na inteligência. De resto, forma e conteúdo deixarão de ser palavras com sentido. No texto llansoliano, a metamorfose é simultaneamente interior e exterior, não mediada. Ou seja, cada figura é todas as outras num "Locus/Logos" ("Para que o romance não morra" 121) onde não funciona o princípio de não-contradição e onde todos os seres estão radicalmente abertos à revelação mútua. A tónica deve ser colocada menos na "metamorfose" do que na "disponibilidade." Menos nos paradigmas kafkiano/nietzschiano do que num novo universo, onde ser disponível para devir Outro implica já libertar-se do poder e da fixação a qualquer essência.

Mas talvez o paradigma mais claramente contrário ao da metamorfose llansoliana seja o de Ovídio: penso nas metamorfoses "infligidas" pelo poder como "castigo." Uma língua divina do poder obriga a uma mudança de forma para se vingar da *hybris* sofrida. Aqui, a metamorfose é ainda uma máscara do poder. Em Llansol, ela é libertação originária e religiosa que deixa advir o Outro. Trans-formar-se não é ir além da forma mas, sobretudo, "trans-ser."

4.2. Um dos exemplos mais significativos é a indefinição da identidade da rapariga que temia a impostura da língua. Se seguirmos o livro semântico, encontraremos metamorfoses. Em *Causa Amante*, a rapariga é uma ficção de uma beguina; afirma "que no mundo se chamava Úrsula"

(51). Em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, confunde-se com Témia; e Témia confunde-se com a narradora, que se identifica com Maria Gabriela Llansol. A narradora de *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado do Diverso*, por sua vez, identifica-se com a rapariga que encontra o pensamento verdadeiro: “reconheço que não deixei de ter ainda a consciência de que sigo sempre pelo primeiro pensamento verdadeiro da *rapariga que temia a impostura da língua*,” (16) e a narradora de *Um Falcão no Punho* alterna a sua escrita com a da rapariga que temia a impostura da língua:

Se eu tivesse que voltar do exílio voluntário, escreve a rapariga que temia a impostura da língua, viver fora destes passeios nocturnos, destas invenções suspeitas de verdade, [...] entraria de novo na cerca, fechada sobre as pequenas casas, onde vivem, com força superior a elas mesmas, e angustiando-se por entrar na primeira ascese, minhas irmãs. (35)

Sem pretender qualquer exaustividade nesta exemplificação, acrescento ainda dois trechos perturbadores, de *O Raio Sobre o Lápis* e *Inquérito às Quatro Confidências*:

Tenho a reminiscência do primeiro pensamento verdadeiro _____ em que um rapariga, totalmente de ler e de sentir, vestiu _____ com uma couraça de linguagem flexível e viva - directa - *o falcão que temia a impostura do olhar*. (27)

Mas, mais forte do que esse ponto-voraz foi o texto - o Livro fiel, o fiel da balança, expressão que ocorre muitas vezes ao *cão que não teme a impostura da língua*. (14)

Se lermos de acordo com a língua de impostura, estamos perante um discurso contraditório. Não podemos decidir, afinal, “quem” é esta figura. Mas se lermos com a rapariga que temia a impostura da língua, compreenderemos que a questão “*quem é a rapariga?*” está errada: “*quem é um pronome demasiado pesado e fixo para este segredo*” (*Um beijo dado mais tarde* 89). Pois a rapariga é, ao mesmo tempo, todas estas figuras e nenhuma. A rapariga não é um ser, mas sim disponibilidade para a metamorfose em seres. Por isso o temor surge como atributo do cão ou do falcão; a rapariga não é Úrsula nem a narradora, se este *ser* implicar fixação de uma essência. Qualquer ser pode devir a rapariga, desde que este devir se dê sem guerra. Ela não existe para além dos seres que a encarnam e, “ao mesmo tempo,” deambula livre como um atributo entre as formas disponíveis.

O seu deambular faz parte, precisamente, do seu temor dos sentidos fixos. Recusa a sua humanidade quando o poder define o homem contra o

animal. Recusa a identidade quando o poder define o Eu contra o Outro. Reencontramos o pensamento de Lévinas, a subjectividade como hospitalidade do Eu, a vivência religiosa da Alteridade. Simplesmente, aqui, Maria Gabriela Llansol avança mais do que o autor de *Totalité et Infini*. Em Llansol, o eu leva a sua disponibilidade de aceitação do Rosto do Outro ao ponto de devir o Outro. Trata-se de abdicar do Mesmo. Melhor ainda: não há Mesmo, não há Outro, não há Totalidade. Tudo é Infinito porque na disponibilidade não existe oposição ou reserva.

Por isso neste Texto as figuras se transformam em outras figuras. Tal como a rapariga que temia a impostura da língua, mudam de nome, de sexo, de idade, de reino natural. Um rei devém arbusto. Um gato pode destroná-lo. Aossê devém mulher, desejando Elisabeth. O cão fala. O lápis, o caderno, o texto estão vivos. As definições da língua do poder estão erradas; qualquer definição fixa está errada. De resto, nada é mais estranho ao Texto llansoliano do que uma hierarquia violenta entre os seres; toda a culpa humana inicial está em que o homem, animal dotado da liberdade/responsabilidade de dar nomes à criação, calou os seus subordinados por uma impostura silenciante:

O que o cão quis dizer é que as plantas e os bichos aceitam celebrar connosco um contrato de iguais. Claro --afirmava o poeta--, isto passou-se no momento em que o homem já estava feito em barro, mas não tinha ainda recebido o sopro. Ficou assim combinado entre as partes

fazer uma comunidade de diferentes e de diversos de que o homem seria a proa e o responsável.

[...] Claro que, em troca --proseguiu--, o homem receberia, como dizer?, os meios de cabeça e de vontade, e até os meios físicos, para poder exercer essa função. E Deus era, evidentemente, o garante do contrato. [...]

É pena que nada se tenha passado assim.

Mal o homem se viu criado, *com o imenso poder da sua liberdade*, passou a tratar tudo e todos como coisas. Resultado: rompeu-se a aliança, perderam-se as linguagens. (*Lisboaleipzig* 2 107)

É curioso verificar a proximidade desta narrativa cosmogónica com o retrato que Augusto Joaquim traça da autora, no posfácio à 2ª edição de *Um Falcão no Punho*:

É, sim, alguém dispensando o reconhecimento alheio desse *ser-
assim*. Um mutante. Intui que vir a este mundo, e estar nele, é um contrato. Um contrato de existir - a que chamará, depois, *de bondade*

--que implica isso e apenas isso--ser mutante. *Isto é, dar continuidade à evolução, arriscando a identidade.* (159)

A língua de poder diz que o homem, como proa da criação, pode quebrar o contrato de existir, de forma a avançar mais depressa na evolução. No entanto, a rapariga sabe que o silêncio das criaturas e dos objectos data deste rompimento. Em *Llansol*, lemos que o evoluir implica ser mutante e arriscar a identidade, segundo as expressões de Augusto Joaquim. Isto é, não há que temer a perda da identidade formada: evoluir é, precisamente, desprender-se de uma essência fixa, deixar ser aquilo que flui. Estamos muito próximos do pensamento taoísta, com a sua apologia da não-intervenção. O homem introduz perturbações no *tao* no momento em que pretende ser senhor do seu destino. Toda a definição é violenta, no sentido em que “coloca sobre” um objecto a restrição de ser tal como fica definido. A rapariga é móvel, maleável, meta-forma sem cristalização. Sabe que o mundo apenas exige dela a partilhabilidade do Eu. No seu contrato, compromete-se a não agir: escuta a “comunidade de diferentes,” que continua a falar em surdina. Sabe que apenas a impostura a separa de todos esses seres, e transforma-se neles. Temer é, pois, ser mutante, admitir que Eu é Outro, saber que a conservação de si mesmo a todo o custo é egoísmo e violência, quando “o desejo da não impostura não comporta violência, nem violência para consigo próprio” (“A obsessão de Fernando Pessoa” 28).

5. A casa de objectos.

5.1. A casa de *Um Beijo Dado Mais Tarde* está cheia de objectos que constituem a herança da narradora. Dentro do livro, existe um fio enumerativo destes objectos, grafados a itálico e descritos com pormenor. Estes objectos vêm do tempo em que morreu o filho da criada e nasceu Témia. Presenciaram o crime fundador da língua enquanto impostura, mas a mesma língua não lhes permite a fala.

Na escrita de Maria Gabriela Llansol, porém, a definição do objecto abre-se a uma indefinição que salvaguarda no objecto o seu valor de sujeito agente.

_____ fechada a casa de Assafora, a minha tornou-se aberta;

aberta à escolha dos móveis que recebi das suas próprias mãos; principiei assim a ler e a escrever as observações que tinha o desígnio de fazer acerca dos objectos porque eles eram passagens claras e puras, ao contrário do que tinham sido para Témia durante os primeiros anos da minha infância. (31)

A presença destes objectos volta a lançar as questões da rapariga: como nomear o mundo sem que ele seja apenas nome? Ou seja, como falar dele sem reduzi-lo a ser "aquilo de que se fala"? Como preservar no mundo uma presença irreduzível às palavras. Na sua mudez, o objecto fica inteiramente ao dispor do poder, sem resistência. Ora, como os objectos representam seres do mundo, estes mesmos seres seriam subjugados, por magia metonímica. Assim, quando o poder domina um cão de porcelana, exhibe também, fetichistamente, o seu domínio do verdadeiro cão. Témia, ou a rapariga que temia a impostura da língua, sabe que o objecto representa a dominação de si própria e do seu mundo pelas definições totalitárias do Mesmo do poder.

Em Maria Gabriela Llansol, o objecto existe como sujeito. O próprio objecto conhece a condição fechada a que a língua de impostura o condena, e sabe qual a liberdade e indefinição em que se pode revelar à rapariga disponível.

--Eu sou um objecto - voltou a fazer-se entender o Anjo de porcelana, posto no oratório. - É claro que fala entre si, do meu eu para mais longe; reconhecido o Anjo como objecto, o quarto dos antepassados ficou sereno, e o verdadeiro Anjo da palavra, desconhecendo-se a si mesmo,

--guiou-me para a clareira, ou o pátio da floresta. (17)

O objecto diz de si mesmo que é um objecto; no entanto, dizê-lo significa já ser mais do que objecto. Reconhece em si a imagem atribuída pelo poder e a esperança atribuída pela rapariga. Daí que existam dois Anjos: aquele que, permanecendo como objecto, serena fisicamente o quarto dos antepassados, e o outro, "verdadeiro *Anjo da palavra*," que recupera a fala alienada e pode ainda conduzir a rapariga. Este é o Anjo da anunciação da leitura onde se gerará "Myriam, a que nasceu da *floresta dos símbolos*" (61). O domínio do objecto pelo homem, em termos da impostura, devém revelação dada ao homem pelo objecto tornado Anjo da palavra, Rosto, des-posseção e epifania do Outro.

O objecto-sujeito, sendo anterior à rapariga que temia a impostura da língua, sabe mais do que ela. Quando Témia deixa que o objecto-Anjo fale, aceita submeter-se ao seu ensinamento. Na verdade, o objecto permite ressuscitar o irmão morto. Para isso, é preciso entrar na conspiração contra a impostura silenciante. As três mortes são simultâneas: a da primeira língua da cabra que balia, a do irmão abortado, e a própria morte da fala dos objectos. Mas, numa relação em que os objectos se des-alienam, recuperando uma identidade anterior ao seu uso como utensílios, recusar a

imposição deste último silêncio será recusar também os silêncios da cabra e do irmão.

O Anjo-objecto é apenas utensílio: o poder conferiu-lhe duas funções: servir de adorno ao quarto e proteger quem nele habita. Para a rapariga, as funções devem ser ultrapassadas. A beleza não pode ser uma função cumprida, mas, pelo contrário, deve ser aquilo mesmo que exceda o cumprimento: como diria Kant, este objecto tem uma finalidade sem fim. O Anjo da rapariga possuirá uma beleza que permite a evasão do quarto para a floresta dos símbolos, propiciando o encontro amoroso com um Mestre de Leitura ou Companheiro Filosófico. Este Anjo da palavra protege menos do que liberta: a sua protecção consiste em arriscar. A língua do poder pretendia separar nele estética e religioso como funções; a língua da rapariga abandona o objecto e compreende que estética, ética e religião são o mesmo risco, a mesma clareira.

Témia ama os objectos vivos porque sabe que esta vida os torna mais do que objectos. Ela mesma temia perder este "mais do que," tornando-se objecto morto subordinado à impostura:

há trinta anos dali sai correndo, não só para fugir mas para encontrar *quem sou em Témia* que crescia debaixo da minha própria pele. Estava aterrorizada pela consciência fulminante de que existem objectos-pessoas, tal como pessoas que deixam que possuir o dominar trace o seu destino. (32)

5.2. Freud estuda n' "O sentimento de algo ameaçadoramente estranho" ocorrências em que o homem atribui uma *anima* ao mundo. A criança considera os seus brinquedos vivos e dialogantes; este jogo permite-lhe representar com objectos as relações que, na vida com os pais, provocam a frustração (donde o recalçamento). As fantasias e os desejos são vividos na relação com o brinquedo. No entanto, no estado adulto, qualquer acontecimento que lembre ao eu a sua crença no animismo mantida com os objectos da infância será sentido como *heimlich*: ameaçadoramente estranho. O medo de fantasmas, a impressão de que determinado objecto ganhou vida, a leitura de acasos naturais no quotidiano como mensagens enigmáticas endereçadas especificamente ao sujeito, e outras formas de superstição seriam regressos mais ou menos doentios às fantasias que a criança criava para auto-defesa. Assim, a fantasia protectora da infância pode tornar-se agressiva por trazer de volta uma fase psíquica ultrapassada: "o sentimento de algo ameaçadoramente estranho que é vivido ocorre quando complexos infantis *recalcados* se tornam de novo activos através de uma impressão, ou quando convicções primitivas já *superadas* parecem ser de novo confirmadas" (235).

Contudo, Freud é sensível a uma nuance: aquilo que é *heimlich* na vida real pode ser muito agradável quando dado na arte. Assim, consideramos a ressurreição ameaçadoramente estranha, mas tranquilizante e desejável na *Bela Adormecida*.

Em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, nem Témia, a rapariga que temia a impostura da língua, nem a narradora Maria Gabriela Llansol temem que os objectos possuam uma *anima*. Pelo contrário, ambas sabem que apenas esta *anima* salva a língua da impostura. Crescer, devir adulto é recalcar a consciência do crime inicial. No Texto llansoliano, nada é ameaçadoramente estranho, porque o objecto não ameaça, adverte, lembrando um tempo pré-verbal. Apenas o poder é ameaçadoramente perigoso.

6. O segredo sublime dos livros.

6.1. Mas existe um lugar onde a impostura não entra: o livro dado a ler por um Mestre de Leitura. Há, em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, uma:

estátua policroma em madeira (estatuária de cores e de altar), em que Sant'Ana ensina a ler a uma jovem nitidamente desproporcionada nesse conjunto. Esta cena da aprendizagem da leitura está também expressa noutra *quadro a óleo* - e eu nunca esquecerei esta terna reciprocidade feminina de companhia que tinha origem _____ a origem de ler. (24)

Ler desafia a impostura da língua. Por três razões principais: ler significa conhecer realidades "diferentes," isto é, encontrar aliados no saber dos próprios livros e descobrir a essência da outridade, do novo, do diferente. Ler ensina que existem sentidos ocultos à primeira leitura; a impostura, o ocultamento estão também no texto escrito, e a leitura vigilante é a escola da rapariga que deseja ser supremamente atenta. Ler, por fim, implica a presença de um Mestre de Leitura que traz a revelação do sentido. Tão importante como o texto a decifrar é a "terna reciprocidade feminina de companhia" que dá acesso ao texto.

Ora a estátua de Ana ensinando a ler a Myriam é um duplo da aprendizagem da leitura que Témia deverá viver. De resto, "Myriam," e não "Maria," é *mot-valise* de "mim." Myriam é eu, Témia aprendendo a ler. Também a narradora se identifica com Témia: "subo, sobe o primeiro lanço de escada com um certo medo" (8). A indecisão entre a primeira e a terceira pessoas é uma constante deste verbo atento à metamorfose e à indefinição da essência das figuras. Assim, Témia, Myriam (mim, eu), a narradora, a rapariga que temia a impostura da língua, Maria Gabriela Llansol são a mesma figura lendo. Resta a Témia demandar uma Ana que

lhe permita aceder à intimidade da partilha do sentido. Essa Ana será Maria Adélia, a criada.

Neste sentido *Um Beijo Dado Mais Tarde* é um verdadeiro romance de aprendizagem. Romance, no sentido que lhe dá Maria Gabriela Llansol. A autora define esta forma a partir de um horizonte de narratividade essencial ao homem: “*nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros*” (“Para que o romance não morra” 118). A profusão de formas de narratividade atesta a necessidade deste veículo de expressão e partilha. O romance seria, assim, um modelo privilegiado: com ele, os homens descobrem que “*todos são iguais perante a existência enigmática*” (119). Perante as oposições do poder entre os homens, o romance instaura uma utopia de inquirição sobre a origem, o destino, o que é comum a todos.

Quando o romance declina, entretanto preso a uma mecânica de formas romanescas estereotipadas, dominadas pelo primado do enredo e não pela vigilância da língua da escrita, Maria Gabriela Llansol propõe que se abandone a afinal esgotada narratividade, para alcançar uma nova geografia: a da textualidade:

Eu afirmo que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a *textualidade* é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a *textualidade* tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade. (120)

Assim, também o escritor deve estar aberto ao ensino, devir escrevente. *Um Beijo Dado Mais Tarde* é romance “de aprendizagem,” porque a aprendizagem da leitura e da escrita transforma Témia na rapariga que temia a impostura da língua, e o leitor “em” legente. Também o romance ensina a ser lido. Os níveis em que Ana ensina Myriam a ler, Maria Adélia ensina Témia e o próprio livro ensina o leitor/legente sobrepoem-se (não é a “sobreposição” (“O extremo ocidental do Brabante” 124) o desafio llansoliano central?). É o Texto llansoliano que “me” instrui, a “mim,” que sou também como Myriam:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. (*Um Beijo* 112-113)

A aprendizagem prossegue, não em Témia, mas naquele que lê e faz sua a aprendizagem de Témia. O Texto sabe que nada ficará igual; compreende em si mesmo toda a fenomenologia da leitura.

Digo fenomenologia porque a leitura, enquanto aprendizagem, é mais do que mera cognição. É, em primeiro lugar, relação com o mestre de leitura que "me" aconselha, comenta, "dá" o livro. Ele não "coloca" o livro "sobre" mim, mas abre-o. Abertura é antónimo de imposição, impostura, e constitui uma chave importante do Texto llansoliano. Encontramo-nos também muito próximos do acto de leitura e interpretação do Livro segundo o judaísmo. Mas a aprendizagem da leitura é também disponibilidade para a metamorfose do Eu. O leitor não deve temer perder-se no Rosto do Texto, tal como a rapariga se perde/ganha quando é levada pelo objecto/sujeito Anjo. No complexo viver do leitor face ao Outro do texto, os sentidos conquistados são apenas impostura, e todas as certezas possuídas sem temor estão fatalmente erradas.

6.2. Por isso o poeta é a salvação da língua, o hölderliniano fundador "do que fica." Em *Causa Amante*, apenas Comuns, que é Camões no Texto llansoliano, pode sossegar a rapariga que temia a impostura da língua, dando-lhe a ler um texto onde a ligação do mundo à disponibilidade para pensar ideias verdadeiras é tão vigiada que não admite a contaminação da impostura. O temor em que o poeta tem a sua própria língua dissipa o mal-estar previsto pela narradora.³

a rapariga que temia a impostura da língua estava desarmada, e todo o primitivo mal-estar desaparecera da Comunidade, em torno desse marginal (só podendo chamar-lhe «o pobre»). [...] todas nós sabíamos que fora escrito «aquela triste e leda madrugada.» (40)

E Jorge Anés, que é Jorge de Sena no Texto llansoliano:

disse-me que o caminho era longo, mas que tivesse esperança,
pois maior do que nós
era a língua
que nos esperava. (101)

Haveria também muito a dizer sobre a mutação dos nomes destes autores quando inseridos nos livros de Maria Gabriela Llansol. A mutação torna-os imediatamente outros. Comuns não é Camões. Aossê não é Pessoa. Já não são a biografia que lhes conhecemos, mas somente a promessa de uma língua que começaram a descobrir e é herança de Témia na sua própria descoberta. São Mestres de Leitura, aberturas de uma língua metamorfoseando-se e afastando a língua silenciante que cristaliza o irmão morto. A rapariga temia que a língua já viesse contaminada pelo pecado paterno. O herdeiro deve escolher a sua herança: impostura, ou temor vigilante como o dos poetas. Da mesma forma, a rapariga sabe que há a herança de um Camões dado pelo (e com o) poder; mas aspira apenas à herança de Comuns, por onde advém a novidade da língua.

6.3. Ler é, ainda, uma forma de amor. Permito-me uma longa transcrição de *Um Beijo Dado Mais Tarde*:

... pergunto se posso ir ler para o escritório. --Para o escritório?-- pergunta a Maria Adélia. E dá-me o *sim* que a ninguém mais daria.

Sou uma figura minúscula dentro deste dia, e não invejo a transparente chave de ler que há na estante da sala fechada porque quero uma igual sem o saber ainda; abro a porta retendo a minha chave nos dedos porque aquele é o quarto do bem-amado. As persianas estão descidas como sempre; vê-se na escuridão, ou na sua luz, um manuscrito em que Ana está ensinando a ler a Myriam, Ana sentada numa cadeira, com o livro aberto no colo, Myriam de pé, a olhar um dos primeiros textos, recebendo os seus beijos na boca. Se a leitura, segundo Ana, for realizada na visão, ela tirará da estante ardente a chave de leitura, e oferecê-la-á a Myriam. Que perturbação forte é a que invade a penumbra até a trazer para dentro do livro, esteja ele aberto, fechado, ou de pé sobre a lombada. Nada sei do Amante, a não ser que ele tomou um rosto; do sexo para a melodia da palavra há um caminho. Olho os lábios da vulva aberta na página. Primeiro, imaginar as sílabas sem corpo; escondo-a no armário de torcidos e tremidos que está perto de mim. Fim do livro, fim do prazer, fim da Escola onde as mãos são o que escondem verdadeiramente. A alma da hora da minha morte passou naquele instante. (57)

O texto é uma dúvida entre sombra e iluminação, a persiana descida e o surgimento luminoso de um manuscrito. É neste que Témia se vê como Myriam aprendendo a ler, isto é, a articular os sons com a boca, a beijar o texto e a ser beijada. Myriam lê em voz alta, Ana promete-lhe a recompensa quando a leitura "for realizada na visão," sem sons, apenas numa recepção interior. Myriam vislumbra, Ana ensina o silêncio.

Mas aquilo que era encoberto começa a tornar-se legível sob a própria cobertura: "as mãos são o que escondem verdadeiramente." O livro é já infinitamente aberto e deixa ver o desejo que nasce em Témia. Todo o opaco se torna transparente: o olhar aprende a ver sob as palavras. Témia pode despir o livro. Aqui advém o Amante, onde o mover dos lábios é tanto o articular dos fonemas antes do sentido como o próprio beijo: tanto dicção como fruição. Toda a leitura encerra o mistério desta duplicidade de conhecimento e prazer: o Amante toma o rosto do livro, o livro toma o rosto do Amante. Mas quando Témia é a Amante, o livro é uma vulva e a

chave é um pénis. Ler encerra o arquétipo de todas as formas da fruição (amorosa). Témia é seduzida.

Témia, de resto, sempre esteve disponível para a sedução: ela mesma pede a Maria Adélia, mãe simbólica, a licença para ir de encontro ao bem-amado. Maria Adélia devém mãe quando dá o sim "que a ninguém mais daria," permitindo que a maturação do desejo tenha lugar. Mas esta é apenas uma das duas narrativas. Na do manuscrito, Myriam está perante "um dos primeiros textos": Ana abre-lhe as portas para uma sedução que ainda era inacessível. É certo que Témia possui já uma chave com que acede ao escritório, mas ainda não sabe que deseja a chave do bem-amado. Aprendendo, Témia é Myriam, mas sabe sempre mais do que ela, pois está fora do manuscrito. Por isso, Témia tem duas mestras: Ana, enquanto se identifica com Myriam, e Maria Adélia, quando é Témia.

Maria Adélia, dando o seu sim, torna-se cúmplice. O escritório, lugar do pai, era vedado à rapariga que podia derrubar a casa. É certo que a língua de impostura, dominando, fecha a biblioteca. A impostura silenciante proíbe ao mesmo tempo os livros e o amor. Quando corta a língua à cabra, a amputação vale como arquétipo da castração: não poder falar é também não poder amar, estar incompleto no seu corpo. O poder nega, num só golpe de violência original, a vontade, a líbido, a história, o irmão.

Maria Adélia concede a Témia a recuperação de todos esses objectos perdidos: ensina a rapariga a ressuscitar o irmão, dentro de um livro. Agora, todo o desejo tem uma forma:

Ler. Nascer. Morrer. Aprender a viver com a leitura que morre. Ser a língua na estátua de um outro, esperar que o mesmo momento se repita. Não o deixar morrer. Estabelecer um elo entre a lei e a leitura, e querer a escrita. Voltar-se para Ana, e deitar-lhe um irmão morto dentro de um livro para que ela o ressuscite. (51)

Ensinando e aprendendo a ler, torna-se possível desfazer o mau feitiço. Antes mesmo de Témia aceder à leitura, a narradora devolve ao irmão morto a língua cortada à cabra originária:

Sem que Témia o sequer pressinta, dirijo-me à criança morta, e proponho-lhe uma aliança fraterna, reconhecendo-a como estrela naquela noite. [...] Os dois falamos de estrelas quebrando-lhes as pontas [...] e o ponto final que nos envolve transforma-se num brilho fulgurante, numa aliança inquebrável entre quem lê, e quem ensina a ler. (36)

6.4. Todo o amor diz: lê-me e ensina-me a ler-te. Ou: diz-me a linguagem de que és feito e aceita a linguagem que me constitui porque

não somos mais do que linguagem e tradução uns dos outros. Na leitura e no ensino da leitura, a língua pode deixar de ser impostura, porque vem do Outro que ensina a ler e investe nesse ensino a sua Alteridade. Nesta língua, segundo ensina Lévinas em *Totalité et Infini*, já não se dá o domínio das coisas pelo Eu, mas a epifania do Rosto do Outro, presente na possibilidade de um encontro ético pela dádiva da linguagem, no desejo de Infinito, que é uma “faim qui se nourrit non pas de pain, mais de la faim même” (154). No ensino, é esta mesma fome que se desperta (e não se inculca) no aluno. Menos pela matéria trabalhada, mas sobretudo pela “relação de dádiva” entre mestre e discípulo que é originária de todas as formas de saber:

L’enseignement est un discours où le maître peut apporter à l’élève ce que l’élève ne sait pas encore. [...] L’idée de l’infini implique une âme capable de contenir plus qu’elle ne peut tirer de soi. (155)

Ce n’est pas la médiation du signe qui fait la signification, mais c’est la signification (dont l’évènement originel est le face-à-face) qui rend la fonction du signe possible. L’essence originelle du langage ne doit pas être cherchée dans l’opération corporelle qui la dévoile à moi et aux autres et qui dans le recours du langage édifie une pensée, mais dans la présentation du sens. [...] Le sens c’est le visage d’autrui et tout recours au mot se place déjà à l’intérieur du face à face originel du langage. (181)

No ensino, a língua é fundada sobre o Outro, a quem me ligo por amor, por um traço de respeito religioso. A fonte da crença no que é dito por essa língua parte de um reconhecimento da Alteridade originária respeitada no mestre.

6.5. Em suma, há duas línguas. A do poder define o mundo em Totalidade cristalizada. A da rapariga é um dar-se infinito a partir de uma ideia verdadeira. Em suma: a língua não ética onde o mundo cristaliza “não” é a língua em que a rapariga/Témia/escrevente apoia o seu Texto. Em Maria Gabriela Llansol, toda a língua é exorcismo da língua.

A falsa língua tem mais um nome: escrita romanesca. Nesta, o escrevente tem de passar por diversos lugares fixos: a personagem, a descrição, a acção, o desenlace. Trata-se de um código fechado, um circuito do Mesmo literário. Maria Gabriela Llansol recusa explicitamente este romanesco. Lê-se em *Da Sebe ao Ser*: “Eu vim aqui para me esquecer de como se contam histórias e se constroem narrativas, pois que recorrer sempre a essa escrita enfraquece a vigilância da memória e apaga a imaginação do espírito” (68).

Lê-se também, em "Fotobiografia," num comentário a uma fotografia da autora:

Aí me vejo como um lugar geométrico da natureza.

[...] os olhos, que com o tempo, se voltariam para trás para falar com a Paisagem, já não *fundo*, mas a minha outra forma.

Optei pela representação da linguagem, deixando o eu encarar os outros, à espera que se apercebam que a linguagem da verosimilhança é impostora; contrariamente, no texto que escrevi, a linguagem corresponde ao ar que, na foto, envolve tudo o que nele não é objecto ou forma. (13)

E São João da Cruz reconhece que escrever como Ana de Peñalosa (figura que desde sempre tão profundamente se confunde com a própria figura Maria Gabriela Llansol) "introduzia falhas de outros fulgores na ordem narrativa estabelecida" (*Causa Amante* 81).

7. Aqui, agora, este texto.

7.1. A rapariga que temia a impostura da língua não é uma figura finita. Mesmo que concebamos para ela um livro semântico bastante aberto, ela excede sempre todos os limites, permanecendo como ideia verdadeira inicial de todo o Texto llansoliano. Mesmo nos livros em que ela não surge explicitamente, a possibilidade de *ad-ventura* deve-se a ela: toda a escrita de Maria Gabriela Llansol se concentra na vigilância contra um poder insidioso. Por isso, esta figura é originária, central e omnipresente.

Há também outras raparigas dispersas no Texto. Talvez sejam a mesma. Penso, por exemplo, na rapariga que sai do texto:

Sou a rapariga que sai do texto. Só posso escrever uma palavra e interrogá-la, e assim posso prosseguir,

continuando a escrever e a sair, como vou fazer agora para ir ao Banco. (*Inquérito* 60)

Será uma metamorfose da rapariga que temia a impostura da língua? A sua maturação? A rapariga que sai do texto já atravessou o texto; a que temia a impostura estava ainda perante a possibilidade de revelação de um sentido. Teme-se, sofre-se, aprende-se, habita-se o texto, para finalmente ser possível entrar e sair dele com a naturalidade que só a vigilância cerrada pôde conquistar.

7.2. No fim do último volume de *À la Recherche du Temps Perdu*, o romance abre-se a uma mutação perturbadora. Marcel, o narrador, torna-se escritor: decide escrever a sua própria vida, o tempo que perdeu, menos porque o tempo se escoia sempre, como queria Heráclito, e mais porque ele

mesmo, Marcel, gastou a oportunidade irredutível do tempo numa vida não essencial.

Contudo, e aqui reside a revolução de Proust, este narrador torna-se o autor não de quaisquer livros de memórias que fossem referidos ou resumidos intra-diegeticamente, mas sim da própria *Recherche* que “nós” temos nas mãos. Eis que, subitamente, somos contemporâneos daquele que era apenas ficção. Até estas páginas, podíamos deixar Marcel distante de nós. Não tínhamos nenhuma relação com ele que não fosse da ordem das referências ao seu mundo, que ele mesmo nos dava, é certo, mas dentro de um registo evocativo, como uma matéria “sobre a qual” o presente livro se desenvolvia. Agora, nós tocamos o seu livro. Já não existe separação possível entre matéria narrada e narração, objecto referencial e escrita do objecto. O tempo perdido/*retrouvé* não existe além de um livro cuja materialidade é subitamente apontada. Quando Marcel decide que escreverá o seu tempo perdido, ele escreve que escreve. Começará por escrever que “Durante muito tempo deitei-me cedo [...]” e obriga assim a recomençar um livro que está absolutamente presente, como ainda nenhum livro tinha estado presente. O livro não “refere” a escrita como libertação; ele “dá-se a si mesmo” como libertação, decorrendo aqui, agora, comigo que o leio.

Invisível, o desafio proustiano existe desde o início. Porém, até estas páginas, o legente pode pensar que apenas conhece uma biografia; o final da obra revela que se conheceu apenas a escrita da vida, mas é “esta” escrita presente que traz “aquela” vida, e não o contrário. O livro é, desde a primeira linha, pergunta (como dizer?) e resposta (através deste mesmo gesto que pergunta. Donde o reflexo infinito: é num livro que Marcel escreve que escreverá um livro. A descrição do tempo perdido é já a escrita que recupera o tempo: a língua em que a perda foi dita é já o ganho. O livro existe, neste sentido, como místico: ele é aquele que é. Neste sentido, o livro é *tathata*: o livro lembra que a única coisa à qual podemos chegar tal-e-qual-é através da escrita é a própria escrita. O escrevente é *tathagata* no seu próprio livro.

Daí que Proust entenda a escrita como revelação de uma autenticidade do autor perante si mesmo, na expectativa de uma morte que, podendo chegar a qualquer instante, mostra os limites do tempo perdido e do tempo ainda disponível para a revelação. Daí que Proust conceba a escrita como obra infindável, comparando-a à construção paciente de uma catedral incompleta; e que sonhe um livro onde, além da revelação do Mesmo, exista um acesso ao tempo do Outro por excelência: o legente. Ou ainda, um livro que seja ensino de leitura e que leve o legente a ler em si próprio:

Et dans ces livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées. Longtemps, un tel livre, on le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque peu contre l'oubli. Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. (240)

Se a escrita presente é já a libertação do escrevente, isto mesmo explica que o temor da impostura se dê no passado. A rapariga é aquela que temia, já não teme. Na escrita, a impostura já não existe.

Gostaria de sublinhar este aspecto: como em Proust, o livro sonha um livro salvo de imposturas, mas o livro sonhado, por uma espécie de sincretismo muito peculiar, não é outro senão o livro presente. O lugar ficcional sem imposturas é o próprio Texto llansoliano enquanto vigilância. Na sua materialidade, esta escrita não é transparente ou mero trânsito de imposturas. A transformação subtil da leitura consiste nisto: não se escreve "sobre" a possibilidade de resistir à impostura mais ou menos forte das línguas do poder; escreve-se contra a língua do poder e esta escrita é já a própria salvaguarda, materialmente entre as mãos do legente.

Existem dois parágrafos essenciais em *Um Beijo Dado Mais Tarde* que podem explicar a concretude irrecusável deste reencontro do tempo ou da língua como lugar do Outro:

Numa história, há (ou não há) um momento de desvendamento a que se chama sublime. Normalmente breve. Como penso que um leitor treinado já conhece todos os enredos, quase só esse momento interessa à escrita.

Esse momento, tornado longa sequência sustentadora da vibração explícita, é o nome de escrita. É a face escondida - mas que me importa desvendar -, das técnicas narrativas já tradicionais. (48)

E se o sublime for a revelação, surgida ao legente, do quanto este Texto se afasta da impostura? O texto desvenda-se a si mesmo, mostrando que não era espelho de qualquer já-conhecido, ou vidro sobre uma pretensa

realidade, mas sim fala concreta da rapariga temendo no mesmo instante a traição dos nomes. Este sublime é breve, sim, porque fulgura de repente, mas os seus efeitos são duradouros.

O livro escrito por Maria Gabriela Llansol "dá-se" como dissolução dos impostos. Ele é sobretudo mobilidade: ele dá-se como dádiva que não pára de se dar. Não impõe, não pede, dá-se - aqui e agora.

Porto, Janeiro-Fevereiro de 2000.

Notas

1. A participação nesta Conferência foi possível graças ao apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Programa PRAXIS XXI, e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
2. A profecia concretizou-se em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, editado em Lisboa pela Relógio d' Água, com data de Março de 2000 mas acessível ao público apenas cerca de três meses mais tarde (nota de Julho de 2000).
3. Ver *supra* a citação das pp. 19-20 daquele livro.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- . *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- . "Da Obra ao Texto." *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. 55-61.
- . *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Carneiro, Rebecca. "A Escrita sem a Impostura da Língua." *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* 17 (1997): 57-76.
- Espinosa, Bento. *Tratado Da Reforma Do Entendimento e do Caminho para Chegar ao Verdadeiro Conhecimento das Coisas*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- Freud, Sigmund. *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Paris: Payot, 1998.
- . "O sentimento de algo ameaçadoramente estranho." *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994. 209-242.
- Jabès, Edmond. *Le Livre des Questions*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1998.
- Joaquim, Augusto. "Algumas coisas." Llansol, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. 153-204.
- Llansol, Maria. *A Restante Vida*. Porto: Afrontamento, 1982.
- . *Causa Amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- . *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- . *Da Sebe Ao Ser*. Lisboa: Rolim, 1988
- . *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Lisboa: Rolim, 1991.
- . *O Raio Sobre O Lápis*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal, 1990.
- . "Fotobiografia." *Letras e Letras* 29 (1990): 13-14.
- . "Para que o romance não morra." 1991. *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado Do Diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. 116-123.
- . "O extremo ocidental do Brabante." 1991. *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado Do Diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. 124-134.
- . "A obsessão de Fernando Pessoa." Entrevista por Cristina Freixo. *Público* (1991): 28-29.
- . *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado Do Diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- . *Lisboaleipzig 2. O Ensaio de Música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- . *Inquérito às Quatro Confidências. Diário III*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- . *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.
- . *Transcendência e Inteligibilidade*. Lisboa: Edições 70, 1991.

- Mourão, José. "Figuras da Metamorfose na Obra de Maria Gabriela Llansol." *Colóquio-Letras* 143-144 (1997): 80-86.
- Nietzsche, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa: Guimarães Editora, 1997.
- Prado, Eduardo. "A Rapariga que Temia a Impostura da Língua." *O Cálculo das Sombras*. Porto: Edições Asa, 1997: 251-260.
- Proust, Marcel. *Le Temps Retrouvé*. Paris: Gallimard, 1938.
- Rodrigues, Silvina. *Teoria da Des-posseção. Ensaio sobre Textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Sun Editores, 1988.
- Watts, Alan. *O Budismo Zen*. 4ª ed. Lisboa: Presença, 1990.