

# Comunidade em Devir

Para uma leitura ecocrítica de *Parasceve*,  
de Maria Gabriela Llansol

## **Agradecimentos**

Esta dissertação contou com o apoio do meu orientador de mestrado, Dr. Pedro Eiras, a quem agradeço a disponibilidade, as sugestões e as críticas que sempre reverteram no enriquecimento da tese.

Agradeço ainda à minha família, pela compreensão demonstrada face a tantos silêncios e ausências.

Finalmente, uma palavra de agradecimento aos meus amigos, pelo permanente incentivo e pela confiança neste projecto.

# Índice

1. Introdução .....	5
2. Coordenadas de um jardim .....	14
3. O homem e a paisagem .....	29
4. Espaços e fronteiras .....	51
5. A cidade-árvore .....	64
6. Advento de novas formas.....	79
7. Conclusão .....	93
8. Bibliowebgrafia .....	98

*Whilst this planet has gone cycling on according to the fixed law of gravity, from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved.*

Charles Darwin  
*The Origin of Species by Means of Natural Selection*

*Could the poet be a keystone sub-species of Homo sapiens? The poet: an apparently useless creature, but potentially the saviour of ecosystems.*

Jonathan Bate  
*The Song of the Earth*

*Não existem só as pedras, as plantas, os animais, os humanos e os anjos.  
Há também relações, tensão e sentido que é onde esse meu tu existe. É disso que o mundo é feito, feito de vários mundos e de encontros de figuras.*

Maria Gabriela Llansol  
*O Ensaio de Música*

# 1. Introdução

## 1.1. A natureza em Maria Gabriela Llansol

Há uma presença constante na obra de Maria Gabriela Llansol, coordenada central dos seus textos: a natureza. Não enquanto mera composição cénica de uma paisagem onde figuras agem, interagem, evoluem e se transformam. A natureza existe e movimenta-se dinamicamente, como se presente no vento que agita as folhas de um plátano, nas plantas e animais que habitam jardins e parques, na evolução incessante de espécies ou na sua revitalização. Conforme percebida por Llansol, a natureza permite questionar o posicionamento do homem num todo que é a Terra, local onde coabita uma diversidade imensa de seres.

Em nenhuma obra de Maria Gabriela Llansol a natureza está ausente, reflectindo-se até na diluição de fronteiras entre os seres vivos, já que os seus efeitos transcendem barreiras físicas, territoriais e temporais. A consequência da radicalização das formas é a hibridização e a des-hierarquização do homem. Isto significa que os seres humanos se confrontam com a sua própria condição de mera espécie integrante de um vasto universo. O desejo expresso da obra llansoliana em relação à natureza lê-se em *Finita*: “o estabelecimento de laços entre seres humanos, plantas, animais, e tudo o que eu, em síntese, não sei dizer” (1987: 153). O mistério, portanto, faz também parte do imaginário literário llansoliano e testa os limites humanos do entendimento do cosmos.

O afastamento do homem em relação à natureza é, para Llansol, perturbador. Árvores e arbustos indiscriminadamente cortados simbolizam essa inquietação: “há muito que [eu] sabia que a sua espécie [a dos homens] mata árvores para delas extrair naturezas mortas” (2002: 68). A preocupação que manifesta em manter no pátio da sua

casa uma “natureza selvagem”, segundo *Um Falcão no Punho* (1985: 39), revela a sua atitude de cumplicidade com os outros seres.

A visão da autora sobre a natureza associa-se à forma como analisa o comportamento humano no exercício da autoridade. A condenação do antropocentrismo reflecte-se na reprovação que manifesta pela forma como os homens sentem legitimidade para agir sobre o ambiente segundo os seus exclusivos interesses. Por isso desabafa em *Um Falcão no Punho*: “sinto-me pobre, miseramente tecida no humano” (1985: 125). Llansol manifesta ainda uma apreciação ético-política do planeta, ao considerar a sociedade ocidental injusta, geradora de situações de desigualdade e desequilíbrio de forças. A Batalha de Frankenhausem, sucessivamente referida na obra llansoliana por representar a imposição da vontade dos príncipes, é o mais claro exemplo. Enquanto criadora, Llansol “serve-se da História para seu proveito e inspiração”, conforme refere Pedro Eiras (2004: 234). Por isso a autora critica a história que aprendemos, por mostrar apenas a voz dos vencedores, como comenta em *A Restante Vida*:

a História dos Príncipes é uma sucessão de intrigas, conflitos de poderes, mortes subtis e violentas.

Os eruditos conhecem à saciedade a História e,  
no entanto,  
querem experimentá-la,  
sem tirar as fatais consequências do que conhecem.

(1983: 67)

Considera ainda que a divulgação da voz do vencedor tem como consequência um planeta que se transforma gradualmente num local insustentável:

Tantos seres humanos cada vez mais a flutuar e a descer em maior número à crusta terrestre, como se ignorassem que aqui reina uma civilização que os definha, os deforma e os arromba com o seu *joelho de força* como se arrombassem portas.

(2001: 17)

Daí a insistência de Llansol em figuras como Nietzsche, Hölderlin ou S. João da Cruz, rebeldes que não se conformaram com a sociedade em que viveram. Silvina Rodrigues Lopes destaca a “vontade de transformação das formas de viver em comum” (2003: 229) destas figuras da obra llansoliana. Mas a autora não limita tal vontade às figuras referidas; antes, amplia-a à própria natureza.

Animais ou plantas tornados figuras, como *Prunus Triloba*, as árvores ou o lobo, representam simultaneamente aquilo que o homem rejeitou, a partir do momento em que se sentiu superior às outras espécies, e aquilo a que o homem deve regressar. Em Llansol, o estabelecimento de anéis com essa outra pertença é feita pela proximidade às restantes espécies e pela fusão com elas, do que resultam seres híbridos. O futuro não é, nesta obra, a criação de uma sociedade antropogénica, mas a de uma comunidade des-hierarquizada.

## 1.2. A perspectiva ecocrítica

Para uma abordagem mais aprofundada sobre a natureza em *Parasceve*, de Maria Gabriela Llansol, ser-nos-ão essenciais as reflexões ecocríticas que se têm vindo a desenvolver desde há cerca de trinta anos, especialmente no mundo anglo-saxónico. O posicionamento do homem no planeta que partilha com as outras espécies, a importância da natureza enquanto paisagem transfiguradora, os processos evolutivos da natureza e a sua transposição para o texto literário, bem como o estabelecimento de hierarquias e o exercício de poder, cujos efeitos se fazem sentir tanto nas sociedades humanas como nos ecossistemas, são objecto de análise dos estudos ecocríticos.

A evolução civilizacional determinou a dicotomia natureza / cultura, afastando os seres humanos das restantes espécies. A ecocrítica debruça-se sobre o modo como a natureza é percebida pelo homem e representada culturalmente, do que resulta uma nova perspectiva sobre a interrelação entre os universos humano e não-humano. Assim, paisagens, fronteiras e civilização são temas incontornáveis destes estudos, cuja pertinência se estende à reflexão sobre o futuro do planeta e à sua sustentabilidade, actualmente posta em perigo pelo esgotamento dos recursos naturais ou por decisões políticas antropocêntricas.

A análise literária numa perspectiva ecocrítica permite não só avaliar a representação cultural da natureza ao longo dos séculos, como lançar pistas de reflexão sobre o papel do homem no planeta onde tem de (sobre)viver. Uma das primeiras preocupações destes estudos foi a busca de novos cânones, um *corpus* centrado na análise das relações entre o Homem e o Outro, onde se incluem as espécies não-humanas, a natureza, a biosfera.

“The land ethic” (1949a), ensaio de Aldo Leopold que advoga a existência de uma comunidade biótica, na qual os seres não-humanos devem também ser detentores de direitos legalmente reconhecidos, e *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, são duas referências dos estudos ecocríticos, por terem sido dos primeiros textos que abordaram de modo enfático a questão do ambiente, ao tecerem considerações sobre os perigos que decorrem da destruição dos recursos naturais. Em “Thinking like a mountain”, Leopold comenta a morte de uma loba, mãe de uma ninhada, à mão de caçadores: “in wildness is the salvation of the world. Perhaps this is the hidden meaning in the howl of the wolf, long known among mountains, but seldom perceived among men” (1949b).

A percepção de que a natureza tem sentidos que o homem nem sempre consegue apreender é motivo, segundo este autor, para o sentimento de respeito que ela deve suscitar. Esta ideia está em consonância com os estudos efectuados a povos aborígenes, por serem civilizações que estabelecem um contacto reverencial com a natureza. Nelas, não há um verdadeiro confronto entre o mundo humano e o não-humano, mas um entendimento, facto este que, para ecocríticos, a ganância do homem das sociedades industrializadas esqueceu, mas que deverá retomar. Conforme advoga Jim Cheney, “it is a matter of trying to come to an understanding of what kinds of care, regard, and responsiveness might be possible for us in relationship to the nonhuman world” (1993: 165). No mundo actual a preocupação é acrescida pela manipulação genética e pela possibilidade de um mundo antropogénico, eticamente controverso.

Desde os anos ‘70, os “ecologistas profundos”, como se denominam os seguidores do filósofo norueguês Arne Naess, sentem a nostalgia de uma natureza não-contaminada directa ou indirectamente pelo homem. Propõem a criação de paraísos naturais intocáveis, onde a presença do homem seja interdita, caso tal perturbe o direito à existência dos restantes seres. A sobrepopulação humana e a opressão aos modos de vida tradicionais dos países em vias de desenvolvimento são vistos como responsáveis pelos danos causados a ecossistemas. Por isso, resume Greg Garrard, “deep ecology demands recognition of intrinsic value in nature” (2004: 21).

O termo “ecocrítica” foi cunhado por William Rueckert em 1978, no artigo “Literature and ecology: An experiment in ecocriticism”. A intenção deste autor é “to experiment with the application of ecology and ecological concepts to the study of literature, because ecology [...] has the greatest relevance to the present and future of the world we live in” (1978: 107). Em 1996 foi publicada a primeira colectânea de textos fundadores, em *The Ecocriticism Reader*, editado por Cheryl Glotfelty. Na



introdução, esta ensaísta americana critica a ausência de uma reflexão sistematizada sobre o ambiente e a literatura, ao contrário do que acontece no estudo de outros temas contemporâneos:

If your knowledge of the outside world were limited to what you could infer from the major publications of the literary profession, you would quickly discern that race, class, and gender were the hot topics of the late twentieth century, but you would never suspect that the earth's life support systems were under stress.

(1996: xvi)

Os estudos ecocríticos não esquecem as várias preocupações aqui referidas por Glotfelty, mas incluem-nas na reflexão sobre o ambiente. O motivo de tal aglutinação prende-se com o facto de as atitudes de abuso e de discriminação se assemelharem ao menosprezo com que o homem tem vindo a tratar os ecossistemas, neles interferindo, alterando-os e potenciando até a sua destruição. A consequência mais evidente da abrangência do objecto de análise ecocrítica é a interdisciplinaridade: os diversos ramos de ciência são imprescindíveis para uma mais completa abordagem aos estudos da relação entre o ambiente e a cultura.

Lawrence Buell estabelece duas etapas no desenvolvimento dos estudos ecocríticos. Na primeira vaga, o termo “ambiente” era tomado como sinónimo de “mundo natural”. Por isso, “ecocriticism was initially understood to be synchronous with the aims of earthcare” (2005: 21). O objectivo da segunda vaga é “to press for more cosmopolitan ways of understanding the work of ecodiscourse in the canon of original concentration” (27). Para este ensaísta, os estudos ecocríticos devem adquirir uma tal amplitude que qualquer texto pode ser seu objecto de análise. Inevitáveis serão as questões do direito e da justiça ambientais.

A ecocrítica liga-se também aos estudos ecofeministas. Pensadoras como a americana Karen Warren (1994) ou a australiana Val Plumwood (1993) estabelecem uma ligação entre a natureza e a condição feminina, na medida em que as duas são vítimas de exploração, para além do que a sua importância na estruturação do mundo é profundamente menosprezada. Mulheres e natureza assumem o papel do Outro, que representa todos os que estão submetidos ao poder. Os estudos ecofeministas apelam ao fim da opressão cega através da atribuição de voz ao dominado: a mulher, o escravo, os racialmente discriminados ou todos os seres não-humanos.

Val Plumwood reconhece na dicotomia homem / natureza uma marca do mundo dito desenvolvido; donde o não-reconhecimento da dependência do homem face à natureza: “this denial of dependency is a major factor in the perpetuation of the non-sustainable modes of using nature” (1993: 21). Assim, para esta ecofeminista, o recurso a práticas não-sustentáveis constitui uma ameaça séria, por os homens continuarem a considerar-se hierarquicamente superiores aos restantes seres e, portanto, menosprezarem as redes de relações necessárias para que os ecossistemas – onde o próprio homem habita – existam de modo saudável.

Para Leonel Ribeiro dos Santos, “a clássica e positivista visão científica” acabou por retirar à natureza “autonomia e significado próprios” (2001: 170), mas os cada vez mais consistentes e dinâmicos movimentos ambientalistas fazem ressurgir o “merecimento intrínseco” da natureza (Taylor: 1986). Para isso é necessário o reatamento de laços que aproximem as espécies, ideia recorrente em Llansol, que não aceita o afastamento do homem em relação à natureza, ao considerar haver ainda margem de convivência e respeito possível entre todos os seres. Deste modo a obra llansoliana está distante de Luc Ferry (1992), para quem a ideia prevalecente desde o racionalismo setecentista, e que ele aceita, é a de que o homem deve assumir a sua condição antinatura, ao ser a única espécie com a capacidade de exercer o livre arbítrio, o que lhe confere poder sobre todas as outras criaturas. Maria Gabriela Llansol é avessa a este tipo de ideologia. Tal como estabelece a sua comunidade de rebeldes humanos (a trilogia *Geografia dos Rebeldes* é disso prova), também vê na natureza uma outra comunidade a valorizar.

Detecta-se, na obra llansoliana, um princípio negligenciado pelos primeiros ecocríticos: a possibilidade de coexistência entre cultura e natureza. Em Llansol, destaca-se o domínio do mútuo e da troca, não da dicotomia estanque, perspectiva que Lawrence Buell também defende quando aborda os vectores da “crítica ambiental” (a sua opção para designar, ou actualizar, o conceito de ecocrítica):

The emergence of contemporary environmental criticism is in part the story of an evolution from imaging life-in-place as deference to the claims of (natural) environment toward an understanding of place-making as a culturally inflected process in which nature and culture must be seen as a mutuality rather than as separable domains.

(2005: 67)

Assim se desfaz uma dicotomia: a cultura está ligada à natureza. Por isso Maria Gabriela Llansol diz que se associa ao ritmo do vento a bater nas árvores, ou vê a folha em que escreve transformar-se numa folha de plátano.

Jonathan Bate, crítico literário britânico, propõe a designação de ecopoética para os estudos de literatura que incidam sobre a natureza, de modo a marcar a diferença entre os estudos políticos – a seu ver, a ecocrítica – e os estudos de foro intrinsecamente literário. O seu ponto de partida é sempre a relação da *poiesis* com o meio natural:

The poet's way of articulating the relationship between humankind and environment, person and place, is peculiar because it is experiential, not descriptive. Whereas the biologist, the geographer and the Green activist have *narratives* of dwelling, a poem may be a *revelation* of dwelling. Such a claim is phenomenological before it is politic, and for this reason ecopoetics may properly be regarded as pre-political.

(2000: 266)

A afirmação de que a arte precede a política e a colagem ao conceito heideggeriano de arte enquanto desvelamento do ser são controversas. Porém, os estudos feitos por Jonathan Bate no domínio da análise literária de textos que abordam a relação entre a natureza e o homem, principalmente em *The Song of the Earth* (2000), são frutuosas. Será, por isso, um autor recorrente enquanto base teórica para a nossa análise do texto llansoliano.

### 1.3. Entreabrindo *Parasceve*

A aproximação de Maria Gabriela Llansol à natureza é progressiva. Nas primeiras obras da autora, como nos contos inseridos em *Os Pregos na Erva*, salienta-se fundamentalmente um afecto intuitivo, manifestado em expressões como “um tiro subiu [...] para humilhar um pássaro” (1962: 19). Desde essa altura até *Onde Vais, Drama-Poesia?* (2000a), a natureza aparece como elemento importante e dinâmico, mas a percepção de que os seres humanos estão a esquecer a sua pertença a um universo mais vasto e complexo surge de modo claro e sistematizado sobretudo nas últimas obras da autora. *Parasceve* (2001) é disso exemplo, como se percebe pela quase total ausência de figuras históricas reconhecíveis e pelo protagonismo atribuído a uma árvore, o Grande Maior. Daí a nossa opção desta obra para ponto de partida de uma análise ecocrítica.

Ao longo de *Parasceve*, um plátano vai assumindo a posição de ser pensante, ou que obriga a pensar. Prefigura um entendimento a atingir, em profunda comunicação com os mais diversos seres. Esta árvore, mais do que um mero enquadramento espacial de uma narrativa, simboliza uma presença: a de uma biosfera abrangente, capaz de regenerar seres e objectos e de promover a formação de híbridos. A árvore protege, confunde, abre-se ao conhecimento, favorece a criação. Como diz Alguém-texto no diálogo com a mulher, ao explicar a sua chegada ao ritmo do texto, “não cheguei lá sozinho, fui muito ajudado pelo Grande Maior” (2001: 177).

*Parasceve* propõe um caminho. Significando a véspera da Páscoa, ou a preparação dessa celebração, anuncia o advento da cooperação entre as diversas espécies. A luta pela sobrevivência e a evolução das espécies manifestam-se por um processo acelerado, levando a que os seres incessantemente se revitalizem. Estamos perante um mundo sem morte, mas com metamorfoses e hibridismos. Deste modo se cria uma nova comunidade, onde a distinção entre humano e não-humano se dilui, desaparecendo ainda a necessidade de hierarquias. Esta proposta acarreta o questionamento da sociedade dos homens tal como a concebemos desde o Iluminismo.

Em *Parasceve*, cada espécie interpreta o meio, cada ser tece a sua leitura, transfigurando-se e assim criando a sua história:

Quando o texto põe em contacto diversas espécies [...], está a reunir numa mesma linha diversas descrições do real que, nesse encontro inesperado, produzem uma nova descrição.

Todas juntas emigram de problema adaptativo, de leitura e de desvio. Convergem. Alteram o sempre-drama da realidade.

(2001: 37)

Por isso não surpreende que *Parasceve* tenha como figura central uma criança-ruah, ou seja, uma criança-espírito, que se assume enquanto ponto de convergência de espécies. Ela é, não um fim, mas a mensageira de um caminho a percorrer em comum. Darwin evidencia que na natureza se trava um combate: o da sobrevivência. Em *Parasceve* o combate esbate-se, para ganhar evidência uma evolução em comunidade.

Nesta obra de Llansol, a caligrafia, fruto da cultura humana, deve transformar-se em pardais e melros (2001: 51); o relógio, marca civilizacional, deve ser atributo apenas da criança-ruah (*ibidem*); o Grande Maior assemelha-se a uma “mulher de braços abertos cujos ramos, principalmente dois, apontam setas para fora das margens” (50), sendo ainda criador e um “híbrido de vegetal natureza” (*ibidem*). José Augusto Mourão

destaca que a “relação [da mulher] com o inumano passa, não pelo combate com os deuses ou com os homens mas pela representação da relação do homem com o animal, o vegetal, a paisagem” (2003: 140). A natureza revela-se assim enquanto elemento unificador e tutelar.

A perspectiva de Maria Gabriela Llansol sobre a natureza assume particularidades evidentes dentro do panorama da literatura portuguesa. Quando a autora escreve, em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, “humanos, falamos aos humanos e vemos que nem tudo é humano, sem que, por esse facto, seja inferior ou menos digno” (2000a: 219), promove a des-hierarquização do homem. Em *Parasceve*, ao colocar todas as figuras num mesmo plano, independentemente da sua condição enquanto espécie – ou vivo –, a autora torna esta obra enquadrável numa perspectiva ecocrítica. Será esse o objecto de análise do presente estudo.

## 2. Coordenadas de um jardim

### 2.1. Espaço em estado selvagem

Natureza e homem têm no jardim um espaço privilegiado de interrelacionamento. Seja o jardim um local concedido por Deus aos homens, como na tradição judaico-cristã, sejam os próprios homens a cultivá-lo e a controlá-lo, representa um ponto onde beleza e harmonia convergem na criação de um espaço sobretudo de domínio humano. Ora, na obra de Maria Gabriela Llansol, estes vectores aparecem sob uma nova perspectiva. Ao desfazer os cânones para optar por um jardim “selvagem, renovando-se e combatendo” (2002: 29), a autora propõe um novo conceito, segundo o qual o homem perde a centralidade no controlo absoluto deste espaço. Implicitamente, estão aqui enunciadas duas vertentes fundamentais da ecocrítica: por um lado, a relação entre o humano e o não-humano num espaço antropocêntrico; por outro, a natureza em estado selvagem. Quando esta autora se refere a “jardim”, não pode dissociá-lo de uma construção humana. Porém, sendo sobretudo um “jardim bravio”, como descrito em *Parasceve* (2001: 43), nele, as diferentes espécies – homem incluído – coabitam.

Intrinsecamente dicotómico, o jardim, enquanto paraíso, representa a criação, mas também a queda do homem; é variedade de espécies, mas estas estão nele dispostas como se de uma unidade estética se tratasse; é nascimento, mas a morte é uma constante. Aversa a dicotomias, que acarretam com frequência situações de subalternidade, a ecocrítica debruça-se sobre jardins e parques enquanto forma nostálgica encontrada pelo homem da cidade para aproximar-se à natureza. Conforme salienta Jonathan Bate, “the state of nature is the repressed which returns in the form of such fantasies as nostalgia [...] and the desire to retire to a cottage with roses round the

door” (2000: 63). A destruição de ecossistemas resultante da acção do homem, porém, origina um outro tipo de nostalgia: a de *wilderness*, termo de difícil tradução, mas que significa natureza em estado puro, não contaminada pela presença humana. Segundo o ecocrítico Greg Garrard, “wilderness has an almost sacramental value: it holds out the promise of a renewed, authentic relation of humanity and the earth, a post-Christian covenant, found in a space of purity, founded in an attitude of reverence and humility” (2004: 59).

O jardim llansoliano deixa de ser apenas um espaço harmónico e regulável pelo homem na medida em que se aproxima do conceito de natureza em estado selvagem. Em *O Senhor de Herbais*, a forma como Llansol perspectiva este espaço é paradigmática. Enquanto local utilitário, associa-se às hortas onde bruxas e posteriormente a “Dona de Casa” (2002: 28) cultivavam plantas que usavam para subsistência familiar. Dele faziam “um recanto de beleza”, forma de superarem a sua condição de “subalternidade da casa” (*ibidem*). Este jardim simboliza a manutenção de uma situação hierárquica, em que a mulher se submete ao homem, ao mesmo tempo que assume uma maior proximidade à natureza. Ecofeministas como Val Plumwood consideram tal situação típica de uma sociedade androcêntrica, que remete para as mulheres o desempenho de um trabalho “insipid, domestic, asexual and civilising” (1993: 20). Este tipo de subalternização é visto por ecofeministas como representando uma atitude similar à exploração desenfreada dos recursos naturais, pelo desprezo votado pelos humanos ao universo não-humano.

Ao apelidar o *seu* jardim de “triângulo selvagem de terra” (2002: 28) ou de “bravio” (2001: 43), Maria Gabriela Llansol distingue-o do convencional, como rejeita liminarmente um regresso a um passado de exercício de poder e de submissão. No seu jardim, tudo é “inútil”: “nem para um chá, havia ali planta que prestasse. E, se houvesse, eu não o saberia. Não voltaria jamais ao tempo das bruxas, como não regressaria jamais ao género feminino. Nem seduzir, nem envenenar, nem alucinar” (2002: 29). Subjacente a esta enumeração está uma oposição de foro ético: as acções humanas destacam-se pelo cálculo, ao passo que na natureza “tudo [é] selvagem, renovando-se e combatendo, conforme a força que [possuam]” (*ibidem*). Por isso, o jardim llansoliano ideal deve ter uma interferência mínima por parte do homem.

Sustenta Marie-Françoise Notz que, no jardim canónico medieval, “a Natureza fala a linguagem do homem” (1991: 65); aí “os cuidados do jardineiro tendem para que a Natureza manifeste no seu recinto a beleza e a bondade cujos critérios são comuns a

ambos” (*ibidem*). Maria Gabriela Llansol não pretende ver no seu jardim a linguagem do homem. Em *Parasceve*, ele transforma-se em Grande Maior, plátano localizado no centro de um parque, como indica a narradora (2001: 12), e onde coexistem várias espécies. Beleza e bondade são-lhe indissociáveis, pois, conforme afirma a narradora, “a cor, a forma, o traço, o traçado, as horas, os diversos cantos do espaço relacionam-se, neste momento, de uma forma tão coincidente que eu acabo por invocar o nome Beleza” (28), enquanto a bondade se manifesta, por exemplo, no entendimento dos seus habitantes.

Posicionando-se ao nível das restantes espécies, o homem não exerce nenhum tipo de soberania na organização do jardim, mesmo se age no seu interior. Descreve a autora, em *Um Falcão no Punho*: “o jardim emergiu da sua selvática desordem [...]; eu própria lhe tinha introduzido uma ligeira orientação dispersiva e, passeando nele, poder-se-ia dizer que o conjunto das plantas, que ali se desenvolviam, era livre de caminhar por diferentes partes” (1985: 16). Deste modo, não estamos perante um jardim “pitoresco”, fruto da tradição romântica, onde se salienta a “componente pictórica” (Buescu, 1997: 367). Esse é o jardim que se lê, por exemplo em *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis. O velho ervanário (em muito semelhante ao que Llansol escreve sobre a dona de casa e o seu quintal, em *O Senhor de Herbais*) trata das suas plantas com um carinho respeitoso pelo valor da natureza, mas também de domínio, ao ponto de manipular as plantas por motivos decorativos ou medicinais: “logo ao pé da porta se estendia o jardim, em parte de recreio pelas flores que o adornavam, em parte de utilidade, pelos símplices medicinais, de virtudes mais ou menos problemáticas, que o velho nele cultivava” (1868a: 191). Afinal, este é o jardim romântico do ervanário, não a floresta, aonde amiúde se desloca para fazer a recolha das plantas selvagens. Afinal, nem todas as plantas são dóceis ao ponto de se desenvolverem num quintal humano.

## **2. 2. O jardim e o espírito bravo**

O jardim de Maria Gabriela Llansol não tem de fazer a distinção entre as plantas domáveis e as indomáveis, como não tem de proteger qualquer espécie animal que nele encontre abrigo. Em *O Senhor de Herbais*, a narradora explica os motivos que a levam a apreciar sobretudo o jardim selvagem, ou seja, aquele lugar onde a natureza pode ainda manifestar-se sem contaminação humana: “a história dos pomares e dos jardins é das



mais misteriosas. Exprimem com uma tal violência contida os sentimentos mais íntimos dos homens, que eu nunca quis ter um jardim, nem um pomar” (2002: 28). Daí a sua atracção pelo terreno triangular e selvagem a que deu o nome de jardim, mas que não o é aos olhos da sociedade normalizada, como se depreende da atitude das vizinhas, a quem esse espaço faz “espécie” (*ibidem*).

Pensando no “terreno selvagem” (*ibidem*), forma como denominava o seu jardim de Herbais, a narradora especula sobre o que lhe teria acontecido: “deve ser um jardim. Um relvado como os citadinos, apesar dos imensos campos verdes que rodeiam as suas residências secundárias, não desistem de construir. Bancos, mesas, pára-sóis, máquinas de cortar relva, eu sei lá. Ruído que abafa o pensamento que por ali passa” (29). O jardim ideal é aqui visto como local que propicia o pensamento por nele não haver o tão citadino ruído, mas que o homem rapidamente desvirtua, ao introduzir-lhe máquinas. Há, portanto, um desfasamento entre a nostalgia de um ambiente natural e o seu real usufruto.

Lawrence Buell descreve os subúrbios das grandes metrópoles de modo aproximável: “the cultural construction of suburbia [...] and often even of urban neighborhoods as well has drawn heavily upon pastoral imagery and values: envisioning safe and clean communities, ample residential and public spaces”. Em suma, constroem-se “green oases” (1998: 10) que dão apenas a ilusão de um saudável convívio com a natureza, pois as populações esquecem que a criação dos oásis não trava a poluição. Essa atitude, porém, revela a nostalgia que o homem sente por uma natureza paradisíaca. Conforme destaca Peter Sloterdijk, “os humanos são seres que se cuidam, se guardam a si mesmos, que geram, vivam onde vivam, um espaço parquizado em torno de si próprios” (1999: 67). O jardim pode ser metáfora dessa parquização, ideia que se opõe ao conceito llansoliano deste espaço, já que, para esta autora, o homem deve agir nele de modo pouco interventivo.

*Parasceve* tem como espaços principais a casa de uma mulher, o seu quarto de infância, de cuja janela se vê um jardim, e o parque, onde se destaca um plátano. O delineamento urbano aqui esboçado traz desde o início a inquietação do não regulável, como se nota pela designação de “jardim bravo” (Llansol, 2001: 43). Por outro lado, o percurso que a mulher faz de regresso à infância é o equivalente à conquista do espírito bravo:

É possível que a mulher que, neste momento, saiu para o jardim, queira arriscar-se por coordenadas móveis e flutuantes. Catastróficas. *Queira* por espírito bravo. De qualquer modo, o conhecido não lhe traz qualquer vantagem.

(2001: 145)

Numa e noutra situações, assume-se o risco e parte-se à resolução de um *puzzle* em que a mulher – e com ela os leitores – se sente mergulhada. Encontrada a sua ponta, só resta “dar guita ao espírito bravo” (126). Esta assunção do risco, atitude simbolizada pela entrada no jardim, contrapõe-se à do narrador de *Húmus*, de Raul Brandão, que, apesar da revolta interior, não consegue libertar-se das convenções da sociedade em que vive parquizado: “do fundo de mim mesmo protesto que a vida não é isto. A árvore cumpre, o bicho cumpre. Só eu me afundo soterrado em cinza. Terei por força de me habituar à aquiescência e à regra?” (1917: 17).

O parque de *Parasceve* é bem distinto do parque-jardim aparentemente controlado das cidades. Se nestas ele é um ponto de chegada, por representar o domínio do homem sobre a natureza, naquele estamos num ponto de partida para algo que transcende a própria condição humana. Afinal, narradora e mulher de *Parasceve* só em conversa com o plátano conseguem evoluir. O desprendimento das coordenadas humanas pode ser percebido no episódio em que se descreve a reacção da mulher ao vaso partido:

partiu-se o pote de barro esférico \_\_\_\_\_ para flores, aspidistras, sobretudo, com relevo de ramo e pássaro. Era belo. Mas, quando olhou para o lugar vazio que deixara, principalmente a auréola de sujo que corroera o verniz do sobrado, a mulher reparou que os seus cacos formavam no chão um pregueamento de extrema beleza. A própria terra do vaso não destoava, nem as aspidistras pareciam sofrer com o sucedido. Em vez da irritação que deveria ter sentido, e a teria obsessivamente levado a repor rapidamente o quadro anterior, ficou de pé, hesitante, a cismar sobre o significado de ter sido liberta de «um» belo inferior que, até àquele momento, considerara como perfeito.

(2001: 15)

A mulher inicia deste modo uma nova vida. O mundo de coordenadas simétricas, previsíveis, de dimensão de parque humano, desfaz-se com o vaso partido, mas tal não representa nenhum tipo de tragédia pessoal. Antes, significa a descoberta de um novo mundo. Os cacos conferem ao chão um outro tipo de beleza, que alastra à terra desprendida do vaso e às próprias flores. Para estas, o vaso partido não significa a morte, mas a libertação. Tal como a narradora vira uma cidade invisível no plátano do parque, esta mulher vê-se agora livre para aceitar uma nova realidade, que a levará em

busca do espírito bravo, adoptando uma existência não compatível com o jardim geométrico e manipulado das cidades. A “auréola de sujo” resultante da mancha deixada pelo vaso leva-a a aceitar o espírito do belo, tomando consciência de que há outras formas de experimentar a beleza e de que vivera sempre seguindo os padrões de um “belo inferior”.

Bem distante está este vaso partido do vaso de porcelana “de tanta estimação” que, em *Uma Família Inglesa*, de Júlio Dinis, o jardineiro de Mr. Richard deixou inadvertidamente cair (1868b: 55). Mr. Richard correu “em socorro da begónia” (*ibidem*), que deveria ser transportada para a estufa do seu jardim inglês, no centro da cidade do Porto. A flor não se liberta com o vaso partido; a flor terá um novo vaso para que a sua domesticação permaneça.

À semelhança do jardim tradicional, este espaço romântico de Mr. Richard é sobretudo decorativo, com árvores como acácias, tílias, ou magnólias ladeando “avenidas tortuosas” (46). Mais evidente é ainda a humanização do jardim dos brasileiros, “cuja planta se descreve em termos geométricos e se mede a compasso e escala, adornadas de estatuetas de louça, representando as quatro estações” (*ibidem*). Para reforçar o sentimento de posse, os portões são de ferro, “com o nome do proprietário” (*ibidem*). Jardins de índole mais florestal, ou mais geométrica representam o domínio do homem sobre a natureza e têm como intuito implícito uma fuga dos ritmos naturais. É, pois, significativo que até as estações do ano surjam representadas sob a forma de estátuas. Jardim inglês ou jardim dos brasileiros são meros cenários que identificam perfis distintos de homens. Não existe, nestes jardins do século XIX, a pujança de vida e de vivos que Maria Gabriela Llansol imprime ao seu jardim bravo.

### **2.3. O jardineiro e a observação do jardim**

O jardineiro de *Parasceve* faz mais do que subordinar-se à vontade do jardim, ascendendo ao estatuto de intermediário ou mensageiro entre essa mesma vontade e os cuidados que lhe presta. É um vigilante, atento a todos os movimentos, como se percebe quando, durante a noite, intui a conversa entre o olho da árvore e a mulher, se bem que não chegue a ouvi-la. O jardineiro “anda apenas lá fora à procura de um rasto qualquer...” (2001: 129). O rasto é a luz do candeeiro, única a iluminar a noite obscura.

- Luz é, então, um jardim a emitir em vários tons uma constante fantasia?
- Sim, com um jardineiro fantasista à altura das fantasias do seu jardim.
- Essa fantasia é fatalmente dolorosa para os corpos densos...
- O que é terrível é ela nos inspirar, quando fora dela, uma série de patéticas românticas.

(2001: 132)

É a natureza quem impõe ao jardineiro as regras para que crie o seu jardim, assumindo o jardineiro propriedades mediúnicas que lhe permitem captar em transparência aquilo a que Llansol chama o espírito do Vivo, por oposição aos “densos”, ou seja, às restantes pessoas, para quem os mesmos sinais não passam de “patéticas românticas”. O método do jardineiro assemelha-se ao dos mestres japoneses da arte floral, para quem “a natureza não está morta nem é desprovida de espírito, não é mero símbolo ou metáfora. O próprio eterno está presente na sua beleza viva” (Herrigel, 1960: 77).

Mr. Richard, de *Uma Família Inglesa*, nutre um gosto especial pela jardinagem, forma de manter uma referência da sua terra ausente. Reserva para sua “ocupação matinal” (1868b: 51) as funções do que se poderá considerar de jardineiro não fantasista, mas fantasioso, dado que se dedica à realização das experiências mais diversas com as plantas. O resultado é desastroso:

Desprezando os preceitos dos escritores teóricos, juntamente com a experiência provada do velho Manuel, [Mr. Richard] ensaiava às vezes processos não referidos nos manuais de jardinagem, com grave detrimento das mimosas e raras plantas, cuja aquisição, por todo o preço, obtinha nos melhores mercados da Europa.

(Dinis, 1868b: 51)

O que este episódio sobretudo revela é a presunção do homem de que consegue controlar a natureza. Mera ilusão: a natureza tem mistérios que o homem não consegue desvendar, apesar dos seus conhecimentos.

Em *Um Falcão no Punho*, Llansol esclarece como respeita o seu jardim:

Pequenos animais domésticos criavam-se ali, morriam só de morte natural, sem conhecer a mínima violência. Apenas os cardos eram arrancados, por virem as suas sementes a proliferar nas culturas vizinhas. As ortigas ficavam, e eu colhia-as para fazer a sopa, com o sentimento de que o meu jardim cuidava espontaneamente de mim.

(1985: 33)

Os diferentes animais e plantas vivem naturalmente num espaço que todos aceita e transforma. Ao longo da obra llasoliana, vemos que o jardim surge retratado como um combate, onde vivem crianças-ladrões, como em *Contos do Mal Errante*, ou impera a memória, como no Jardim da Estrela de *Amar um Cão*; é um locutório, como em *O Livro das Comunidades*, ou um espaço interior, como o jardim de Plantin, de *Na Casa de Julho e Agosto*, onde a inexistência de ar verdadeiro impede a propagação da música. O homem, sem a espontaneidade natural de animais e plantas, mas com o pensamento que lhe é natural, tem como única forma de existência possível neste espaço a partilha.

A atitude da autora face ao jardim é reflexiva e reverencial. O respeito pela vida do não-humano é permanente, evitando perturbar as diferentes espécies para melhor as observar e meditar. O cuidado em não perturbar a natureza evidencia-se em pormenores como o seguinte: “eu própria mal me movia para que aos animais refugiados aqui, o meu corpo se afigurasse o menos perigoso possível” (1985: 33). Assim, o jardim é também refúgio, local salvífico e onde não existe o domínio do homem, aproximando-se do conceito de *wilderness* exposto por Val Plumwood: “a place to be visited on its own terms and not on ours” (1993: 164).

Por outro lado, o fascínio da contemplação resulta da capacidade revivificadora do jardim. Afinal, aquele lugar mostrava-lhe “um canto da natureza regenerando-se no meio da cidade” (*ibidem*), como acontece em qualquer ecossistema saudável. O banco de pedra é ponto de observação predilecto. Em *Na Casa de Julho e Agosto* afirma a narradora: “sento-me no banco prometido do fundo do jardim, donde consigo ver a amplitude do verde que se abate nas plantas; sem que eu saiba se provém do tempo que faz, ou do mundo vegetal em transparência” (1984b: 89). Só através da contemplação o jardim permite a ascensão à natureza, como acontece com a narradora de *Parasceve*. Ao olhar para a copa do Grande Maior, ela adquire a faculdade de ascender às suas alturas, contando para tal com a hospitalidade dos seres que o habitam.

A aproximação da obra de Llasol à natureza assemelha-se a um desejo de fusão. Ainda em *Na Casa de Julho e Agosto*, a autora escreve que o jardim “evoluía em permanente combustão” (1984b: 25). A enumeração seguinte mistura homens, mulheres, gatas, antepassados, descendência e, até, cães da Idade Média. O jardim amplia-se para uma abrangência que tudo inclui, das mais variadas espécies às mais variadas figuras, aos mais diversos tempos. Em *Parasceve*, jardineiro e mulher aproximam-se inexoravelmente, até as suas vozes se misturarem: a mulher “sabe que ele [o jardineiro] está ali, apenas não sabe onde, exactamente como eu, que os estou a ver a

dois tempos. Cada vez que ele disser ele, ele falará por ela” (2001: 155). Esta junção – de vozes e de tempos – reforça a espiritualidade pairante no jardim. Agora que a mulher conquistou já o espírito bravio, que “admirando a sua coragem, ascende a um aspecto menos acerado [...] torna-se leve” (152), também ela capta o *ruah* do espaço circundante. Por isso pode dizer: “o ruah sopra onde quer” (157) e unir-se ao jardineiro: “põe-lhe a mão no braço, quando a coloca no braço da cadeira de verga. Está sol. Estão bem” (156).

Finalmente, o apaziguamento. Afirma Llansol, em *Um Falcão no Punho*, que a crise espiritual é quase sempre “o prelúdio de uma grande serenidade, a palavra-jardim” (1985: 40). A fusão intensifica-se: jardim é mais do que um espaço vedado, misto de natureza e intervenção humana e/ou divina. Ele é também palavra. Em *Walden*, Henry David Thoreau exclama: “it is something to be able to paint a particular picture, or to carve a statue, and so to make a few objects beautiful; but it is far more glorious to carve and paint the very atmosphere and medium through which we look” (1854: 62). O desejo de criar a partir da própria natureza – dentro dela – suplanta a mera descrição do real. A natureza tem de ser a origem da criação. Em *Parasceve*, o meio para o atingir é a seiva:

pode escrever-se dentro, a partir de fora, como faz o realismo. A estaca apoia a árvore. A árvore cresce, a estaca apodrece. É mais prático escrever dentro, de dentro. É o ponto de vista da seiva. Nem sempre é possível, é a arte de jardinar. A mulher

ouvia a voz, era a sua estaca. O grão corria pela voz, a seiva. Alguém-infância cantava. No jardim onde está, neste momento, ela ouve um ruah nos ares. O jardineiro,

junto dela, diz-lhe que «de tão longe não se percebe a letra». Aliás, já lhe disse «não está aqui»

(2001: 151)

Esta arte de jardinagem é idêntica à que Thoreau descreve como a dos artistas que criam belos objectos, mas não conseguem atingir a genuinidade do espírito da natureza. Já “o ponto de vista da seiva” está mais próximo do ideal expresso em *Walden*. O jardineiro fica sempre a alguma distância, não conseguindo aproximar-se o suficiente para ouvir o que diz o jardim – não lhe percebe inteiramente a letra. A mulher, tendo já atingido o espírito bravio, ouve o *ruah* que atravessa os ares. Assim, escrever a partir da seiva é o mesmo que transformar cada palavra num elemento da natureza: “um

segmento de ‘eu sei’ é o caule da flor”, conforme diz uma voz – a do Jovem-Vê – à mulher (2001: 153). Por isso, as conversas de circunstância no jardim são irrelevantes para a mulher. O “comum da fala não a tocará” (152). O que ela se dispõe a ouvir será sempre o som do jardim.

#### 2.4. A árvore e o jardim

A associação de palavras e frases à natureza é frequente em Maria Gabriela Llansol. “O que me impele, Jade, a olhar diferentemente os hábitos do mundo, são vultos de frases, plantas tão originais”, comenta, em *Amar Um Cão* (1990b: 45). São essas palavras que iniciam mundos, conforme explicita no mesmo texto: “nomeio-lhe / a tília, a erva cidreira, a lucialima” (44), como se o acto de mencionar as árvores lhes desse existência. A ideia é retomada em *O Ensaio de Música*: “este quarto nos combros partilho-o com uma árvore, lá fora. Nomeei-a minha natureza e pequena fonte” (1994b: 32). Num percurso pela obra llansoliana, verifica-se que a árvore, figura destacada nesta citação, é uma presença constante, ganhando evidência em *Parasceve*, obra marcada pela centralidade de um plátano, o Grande Maior.

Apesar de só em *Parasceve* ganhar protagonismo, encontra-se a árvore em toda a obra de Llansol. Em *Contos do Mal Errante*, por exemplo, destaca-se “uma árvore de grande porte [que nos cobria] com os seus frutos” (1982: 234), enquanto em *Na Casa de Julho e Agosto* surge “uma única árvore principal”, em torno da qual se vêem flores (1984b: 33). A árvore é, pois, símbolo maior e polissémico. Ela é fértil, por dar frutos e promover o nascimento – a criança-ruah só poderia, assim, formar-se numa árvore. É protectora, por ser a casa-refúgio de tantas e diferentes espécies, como se vê nos habitantes do Grande Maior. É permanência, ao prender o barco de João da Cruz, impedindo-o de ser arrastado pelo rio, em *O Livro das Comunidades*, como o é ao visitar a infância da mulher de *Parasceve*.

Compreende-se, pois, o sofrimento causado pelo abate de uma árvore, já que, para além de representar mais uma ferida causada pelo homem na biosfera, é também um atropelo ao direito de existência. Por isso, a própria “decepção” de um ramo pode suscitar um sentimento de revolta: “o ramo, sim, de uma árvore / que saía do jardim de uma casa para a rua [, cortado...] por desarticular o jardim do seu ritmo ordenado” (Llansol, 1998: 59), ao passo que o abate de uma única árvore traz uma mensagem a transmitir: “o pinheiro abatido, envolto em hera, / [...] entregava uma mensagem // «um

*é pouco para o que estava em causa»*” (2000a: 182). Esta atitude reflecte a consciência de que a natureza deve ser respeitada pelo seu merecimento inerente, conceito desenvolvido por Paul Taylor: “to have the attitude of respect for nature is to regard the wild plants and animals of the Earth’s natural ecosystems as possessing inherent worth. That such creatures have inherent worth may be considered the fundamental value-presupposition of the attitude of respect” (1986: 71). Não se trata apenas de um valor inerente, que, segundo este teórico, decorresse apenas de factores externos de valorização; esse seria apenas “the value we place on an object or place (such as a work of art, a historical building, a battlefield, a «wonder of nature» or an archaeological site) that we believe should be preserved, not because of its usefulness or commercial value, but simply because it has beauty, or historical importance or cultural significance” (72). A natureza não tem de obedecer a estes critérios, como não tem de justificar-se ou sequer ser vista de modo condescendente; deve ser aceite e respeitada pura e simplesmente pelo facto de existir.

A árvore em *Parasceve* é toda uma construção viva. Ela assume as características atribuídas por Llansol ao jardim, na medida em que nela vivem espécies diversas, em permanente evolução e metamorfose, com a particularidade de o fazerem de modo “leve e jubiloso”, caracterização atribuída pela autora a esta obra (2001: 9). É também um ecossistema, com os seus mecanismos próprios de auto-regulação, pois possui a capacidade de regenerar o que é depositado no seu sopé, num exercício de ressuscitação. Por isso afirma a narradora: “ali não havia morte” (2001: 13). Assim se distingue da árvore brandoniana em *Húmus*, já que esta aproxima-se de uma eternidade onde a dor sem fim de vidas angustiadas se destaca: “superabundância de flores nas árvores, espiritualidade na matéria, como se as árvores fossem morrer. [...] Mais gritos no mundo, mais vulcões de cores, que pressagiam catástrofes” (1917: 175).

Um e outro exemplos de árvore atestam duas formas de designar um elemento natural na literatura. Se em Maria Gabriela Llansol a árvore surge em termos literais – ela é mesmo uma árvore, ainda que lhe seja imputada uma forma de consciência que a leva a comunicar com e a intervir na evolução dos restantes seres –, já em *Húmus* a sua presença é uma metáfora da condição humana. Lawrence Buell designa de mito do construcionismo mútuo a forma como o meio físico em que o homem vive (seja ele natural ou uma construção humana) modela a cultura, acabando esta por afectar também o meio físico. Baseado nesta perspectiva, afirma Greg Garrard que “the challenge for ecocritics is to keep one eye on the ways in which ‘nature’ is always in some ways



culturally constructed, and the other on the fact that nature really exists, both the object and, albeit distantly, the origin of our discourse” (2004: 10). A árvore de Raul Brandão representa o primeiro caso, pois ela é perspectivada de acordo com parâmetros culturais antropocêntricos, ao passo que em *Parasceve* a árvore é sobretudo um ser vegetal. As coordenadas, nesta obra, são distintas:

A suspensão das minhas coordenadas habituais não me inquietava. Pelo contrário, compreendi que seria uma visitante bem aceite na cidade-árvore. Se eu perguntasse se conheciam os meus textos, creio que amavelmente me diriam: «Nós também escrevemos sobre folhas. Podes entrar!». Foi o que ouvi do fundo da chuva para si própria.

Descrever um lugar indescritível é torná-lo inamovível para o resto da minha vida, que certamente decorrerá ao lado da árvore, como sempre tem decorrido no jardim que o pensamento permite.

(2001: 12)

Texto e natureza associam-se, de novo, indelevelmente – a imagem da folha assim o favorece. Há contudo uma mudança: o jardim transfigura-se em cidade-árvore. Tal facto causa inquietação, pela entrada num universo fora das “coordenadas habituais”, onde não se descortinam limites traçados por muros. Agora, trata-se de um novo espaço, mais alto, mais amplo. Esta narradora é uma visitante, como acontecia no jardim de Herbais – a atitude de reverência e contemplação mantém-se. Os laços estabelecem-se, porém, pela criação: a narradora cria textos; na árvore, (re)criam-se seres.

A novidade resulta apenas de um deslocamento de perspectiva, o que significa que o Grande Maior é uma metonímia do “jardim que o pensamento permite”, expressão recorrente na obra de Maria Gabriela Llansol desde *Causa Amante* (1984a: 79) e que surge, em *Parasceve*, como remissão à restante obra da autora. Note-se a ambiguidade de sentido presente nessa expressão: o jardim permite o pensamento, ou é o pensamento que permite o jardim, que o concebe de acordo com as suas coordenadas? Por outras palavras, o jardim tanto poderá ser uma zona livre, que permite qualquer tipo de pensamento, afirmando-se enquanto local privilegiado do espaço narrativo, como poderá ser apenas uma criação do pensamento, aberto às mais diversas inflexões da mente. Daí a sua fluidez, daí a sua imensa capacidade transformadora.

Em *Parasceve*, as duas interpretações mencionadas são viáveis. O Grande Maior acaba por assumir um papel dúplice, pois tanto é observado pela mulher no centro do parque como é observador de todos quanto o habitam; tanto é instigador de acção, pelo estímulo que dá à comunicação entre os seres que nele circulam, como participante, ao

partir para a estepe com a criança-ruah; tanto transforma, ao reverter os seres que nele são depositados, como se transforma a si próprio, assumindo a forma de elefante que perdeu a memória. Em suma, ele é a cidade que a mulher observa do banco de jardim, como é a paisagem que a mulher-criança observa da janela do seu quarto.

## 2. 5. **Árvore regenerativa**

A árvore de *Parasceve* sabe conviver com todas as espécies, inclusivamente o homem, mesmo sabendo que este a corta “implacavelmente” (2001: 23). Como castigo limita-se a espalhar as suas folhas pelos bancos e mesas de jardim: “sabem cair por terra, acastanhar-se, dissolver-se em matéria de árvore” (24). Não há, portanto, morte, apenas passagem a um novo estado de existência, através de um processo natural de reciclagem. Assim percebida, a árvore surge como uma figura generosa, símbolo de uma existência correlacional e harmoniosa entre as espécies. Nesta perspectiva, não está longe, pois, da imagem transmitida por *Húmus*:

Preciso aqui de uma árvore. Uma árvore que dê sombra e ternura – uma velha árvore carcomida. Nunca pude passar sem essa sombra inocente. Meio morto de cansaço e de mentira, deito-me ao pé dela e renasço. Todos a aproveitam – para o lume – para traves – para o caixão.

(Brandão, 1917: 169)

Enquanto permanência, afecto e compreensão, a árvore é aqui imprescindível ao bem-estar humano, porque regeneradora. A diferença em relação a *Parasceve* é que, em *Húmus*, ela é apenas uma presença que o homem sente, por um lado, e instinto, por outro, não surgindo com a vontade própria, consciente do seu papel de revitalizadora de ecossistemas que se detecta no Grande Maior. A inocência da árvore brandoniana segue o instinto natural de obedecer às estações do ano, mesmo que tal seja deceptivo: “uma árvore nova cobre-se entontecida da primeira flor. Apressou-se, enganou-se...” (1917: 69).

Ao descrever a vida de Thérèse de Lisieux, em *Luz Preferida*, Vânia Maria Baeta Andrade descreve como esta santa enterrava os pássaros mortos que encontrava no sopé de uma grande árvore, fazendo-lhes um cemitério que se transformava em “florinhas e miudezas” (2006: 54). Mais do que brincadeira de criança, ou atitude de devoção e respeito pelos animais, esta atitude expressa um desejo de revitalização, senão mesmo de ressuscitação, ideia também recorrente em Llansol, especialmente em *Ardente Texto*

*Joshua*. Em *A Restante Vida*, Ana de Peñalosa diz a Müntzer: “Peço-te que escolhas os meus objectos mais amados para enterraes no teu jardim” (1983: 14). Já em *Parasceve*, ao ouvir uma voz que lhe diz que deposite o saco de linho onde está a criança “aos pés de uma dada árvore” (2001: 28), a mulher procede a acto idêntico. O mesmo faz a narradora, ao deixar os cacos do vaso partido no sopé do plátano: “o meu coração supõe que os cacos foram recolhidos pela própria árvore” (19); o jardineiro, vendo-os, tê-los-ia depositado no lixo.

Se “no Grande Maior há um mecanismo que toca nas ruas, que contrai e descontraí alguns seres, e os transforma em instrumentos de música própria” (20), então este plátano funcionará como propulsor de formas de vida aperfeiçoadas. Projecta-se, assim, para o futuro. Esta árvore-jardim não se apresenta como um Deus criador, nem o jardim de Parasceve é a reprodução do paraíso da tradição judaico-cristã, origem de vida e queda do homem. Este plátano “simplesmente é”, como referiu João Barrento (2008: 22). Sem tempo, ou de todos os tempos, empreende a tarefa de transformar os seres que acolhe, aproximando-se de um “espaço ucrónico” (122), local onde o tempo se suspende, para esperar um tempo novo, que será “verdadeiramente o do humano” (*ibidem*). Veremos que em *Parasceve* o futuro não se limita ao universo dos homens. Afirma Kate Rigby, a propósito da acção do homem sobre a natureza: “nature [...] becomes thematic in literature only when it becomes problematic in reality” (2002: 4). Ao responsabilizar o homem pelos problemas que afectam a natureza, os humanos não são apontados como solução. Por isso, a criança-ruah é um híbrido, conforme o desejo do Grande Maior: “essa, a sua grande expectativa – dar à floração híbridos mensageiros de sonhantes, humanos e vegetais” (2001: 60).

Ao relatar uma “história antiquíssima”, conforme assinala a narradora de *Parasceve*, o piano conta um mito de criação:

era uma vez,  
uma vibração errante que decidiu pousar no pensamento da errância;  
construiu abóbadas de aragem a que chamou florestas,  
a cismar em troncos e em mulheres vigorosas,  
cheios de humildade no amor que distribuíam,  
recebendo no regaço de suas folhagens e pregas,  
as crianças perdidas de seus pais.

(2001: 35)

Estaremos perante o relato de um mito criador, uma nova versão do *Génesis*? Neste caso, o jardim está ausente, sendo substituído por uma floresta criada pela

“vibração errante”. Os seres escolhidos não são os homens, já que se particularizam as mulheres e os troncos, neste caso numa nova remissão à floresta. Saliente-se que esta história é precedida por uma referência a Espinosa e à natureza, sendo esta sinónimo de “cosmos e árvores” (*ibidem*), isto é, *Deus sive natura*. Sabendo que “cismar transmuta” (149), parece aqui anunciar-se o ser humano como uma transmutação da floresta, o que significa que não é um ser privilegiado da criação: é apenas mais uma espécie. Portanto, a junção de “folhagens e pregas” simboliza apenas a indissociabilidade de homem e natureza.

Ao longo dos séculos, a natureza tem sido percebida no género feminino – ela é sempre a Mãe Natureza. Por isso, defende a ecofeminista Karen Warren que “nature is, indeed, a feminist issue” (2000: 16). A evidência dada no excerto à mulher parece confirmar esta opinião, uma vez que só da aliança do tronco (sinédoque de árvore) com as mulheres se conseguem salvar “as crianças perdidas de seus pais” (Llansol, 2001: 35). Foi também isto o que aconteceu à criança recolhida pela mulher. Nessa altura, mais parecia um esqueleto; salva pelo Grande Maior, foi reconvertida em criança-ruah.

Transformações semelhantes às mencionadas só são possíveis num jardim-árvore, de que o Grande Maior é exemplo. E nele, como em qualquer outro jardim da obra Llansoliana, tudo é transformável. Na ausência de um jardim da criação, resta ou o da eterna renovação, ou daquele que está por vir. Estamos, assim, na iminência de uma revelação que, por outras palavras, poderá ser o apocalipse. Segundo Greg Garrard, “apocalypticism is inevitably bound up with imagination, because it has yet to come into being. To use the narratological term, it is always ‘proleptic’” (2004: 86). A criança-ruah, de *Parasceve*, antecipa o futuro a revelar.

A preocupação de muitos ecologistas – especialistas em literatura ou cientistas – é a de que o planeta esteja a entrar num período de retorno impossível, dada a poluição crescente. Sucedem-se as mensagens catastrofistas, bem como a responsabilização do homem pela ocorrência dos mais diversos desastres naturais. *Parasceve* contrapõe-se a esta ideia de calamidade iminente, já que a criança-ruah se apresenta como mensageiro otimista de que “há caminho” (2001: 77). Porém, e por ironia, a criança não é humana, mas um híbrido. Desta forma, a paisagem a revelar abarca todos os vivos.

### 3. O homem e a paisagem

#### 3.1. Uma proposta orgânica

As paisagens de *Parasceve* são condicionadas pela localização do Grande Maior: situa-se num parque, logo, num espaço urbano. Porém, o confinamento físico que tal situação poderia indiciar é desfeito pela fluidez existente no plátano. Por outro lado, o seu grande porte é suficientemente abrangente para fazer dele um local em evolução, cujas capacidades regeneradoras tudo moldam e transformam, aproximando-o, como já vimos, do conceito llansoliano de jardim:

O jardim não é criado pelo pensamento, o jardim permite pensar, tem a sua forma de pensar o pensamento. O Grande Maior tem as mesmas propriedades. Apenas não pensa do mesmo modo. Na verdade, aprofundar a intensidade de viver e deixá-la à natureza, é morrer menos.

(2001: 12)

O Grande Maior é assim um organismo complexo. Adoptando a terminologia que Augusto Joaquim atribui às figuras do texto llansoliano, este plátano pode designar-se de “corpo orgânico”, na medida em que “é praticamente extensível a qualquer forma de vida, desde a natural à artificial, desde a biológica à maquínica, sem traços anatómicos estáveis” (2004: 22), por contraste com o “corpo potenciométrico [...], sinónimo do corpo humano perecível” (*ibidem*). No Grande Maior “a noção de humano [dilui-se] até quase se tornar indescernível” (*ibidem*) devido aos seres mutantes que o habitam, enquanto o espaço flui para paisagens inesperadas.

*Parasceve* está longe dos primeiros textos publicados por Maria Gabriela Llansol, de índole realista. Em “Os humildes”, conto integrado na colectânea *O Estorvo*, Rosa,

uma criança de um agrupamento de saltimbancos, ouve o nascimento de seu irmão junto a um rio, em plena montanha. À sua volta, tudo assume uma forma viva e movente – o conto começa com a frase “o salgueiro, na fimbria do rio, guarda-os na sua gruta de palhetas vegetais” (1973: 67), para depois referir “as areias que trinam” (*ibidem*), outros salgueiros que “amadurecem o seu verde” (*ibidem*), as gotas que “resvalam e [se embebem], espaçadas, nos orifícios poeirentos da pedra” (68). O próprio choro do recém-nascido se prolonga “pela fila de árvores pendentes” (*ibidem*). As personagens seguem o ritmo da natureza, dormindo ao relento, mendigando alimento e dinheiro, realizando espectáculos em festas de aldeias. Atravessam serras e montes, e, quando finalmente distinguem uma vila, esta parece-lhes “um estorvo no apogeu da montanha” (70). Afinal, questiona o narrador, assumindo a focalização de Rosa, “que melhor haverá do que a garupa da montanha que explode, aos quatro ventos, a tensão perfumada dos pinheiros, dos eucaliptos e das giestas?” (*ibidem*).

Enquanto texto do início da obra literária de Llansol, ainda se detectam características que o aproximam da estética neo-realista, devido à ênfase atribuída à pobreza dos protagonistas. A uma primeira vista, o leitor é convidado a estabelecer uma relação de empatia com personagens socialmente desfavorecidas, que sobrevivem de acordo com o meio em que se inserem. Algo, porém, distingue “Os humildes” dessa perspectiva: a convivência em paralelo entre homens e natureza, como se comprova na seguinte passagem: “e, de facto, eles [os saltimbancos] amam-se, ao nível das pedras e das ervas rasteiras, das formigas e dos bichos de conta, das aranhas e toupeiras – e até dos répteis” (76). O foco incide mais sobre a relação estabelecida entre as personagens e os elementos naturais circundantes do que sobre questões sociais, ainda que o título possa sugerir o contrário.

A paisagem esboçada neste conto é suficientemente ampla para abranger todos os seres vivos que a povoam. Estando o homem ao nível dos seres e elementos em seu redor; convivendo com estes pelo que eles são, assumindo-os no seu valor próprio de água, salgueiro ou gato, a natureza não surge nem como metáfora, nem como personificação, nem o conto tem apenas como fim narrar uma história de homens, visto que eles são apenas parte integrante dessa natureza. Portanto, não se registando uma visão antropocêntrica, o que se destaca é a naturalização do homem, reposicionado que está na esfera da natureza.

A consciência da pertença do ser humano à natureza em detrimento da valorização de uma “segunda natureza”, expressão de Cícero recorrentemente usada nos estudos

ecocríticos e que destaca o homem das outras espécies devido ao exercício da razão, é frequente na obra llansoliana. Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Llansol escreve que “reina na natureza uma grande desilusão quanto aos humanos” (2000a: 111), concluindo: “eu não iria voltar à natureza, pelo / contrário; iria tentar trazer a natureza de volta\_\_\_\_\_” (112). Não há assim uma tentativa de regresso ao passado, mas a busca de uma nova conciliação.

*Parasceve* assume a aproximação à natureza pelo contacto que narradora e mulher estabelecem com os diversos seres vivos da obra. A necessidade de comunicação é tão premente quanto diversa. Um homem escreve uma carta e entrega-a à mulher de *Parasceve*, dizendo que a escrevia para ela, apesar de não a conhecer. A criança-ruah distribui cartas com mensagens aos habitantes da estepe. A mulher atravessa a ponte que lhe proporciona defrontar-se com um Alguém-infância. Estes são alguns dos encontros proporcionados por *Parasceve*, mas outros há que evidenciam uma vontade de união à natureza, destacando-se a relação da mulher com o lobo. Não será ainda um acto de sedução dos homens para reconquistar uma natureza desiludida. Antes, a natureza e os vivos que a constituem dispõem-se a acolher os humanos em busca de um sentido comum. Por isso os habitantes do Grande Maior dão as boas-vindas à narradora quando esta ascende à sua copa: “tomavam rosto que uma humana como eu reconhecesse” (13) e “falavam gentilmente a minha linguagem” (*ibidem*).

### **3.2. Paisagem queirosiana e mais-paisagem**

A forma e os efeitos da paisagem de *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, são bem distintos dos propostos por Maria Gabriela Llansol. Na obra queirosiana, o urbano Jacinto cede aos encantos da natureza, após anos de fascínio pelo progresso tecnológico, que o levou apenas a um imenso tédio. A paisagem de Tormes desenha-se como cenário por onde os homens se deslocam, o que significa que toda a natureza que resgata Jacinto da depressão serve, sobretudo, para descrever a revitalização desta personagem.

À medida que Jacinto e Zé Fernandes se aproximam de Tormes, a minúcia descritiva acentua-se, para destacar uma natureza que acolhe com júbilo os viajantes:

Por toda a parte a água sussurrante, a água fecundante... Espertos regatinhos fugiam, rindo com os seixos, de entre as patas da égua e do burro; grossos ribeiros açodados saltavam com fragor de pedra em pedra; fios direitos e luzidios como cordas de prata vibravam e faiscavam das

alturas dos barrancos [...]. Frescos ramos roçavam os nossos ombros com familiaridade e carinho. Por trás das sebes, carregadas de amoras, as macieiras estendidas ofereciam as suas maçãs verdes, porque as não tinham maduras. Todos os vidros de uma casa velha, com a sua cruz no topo, refulgiram hospitaleiramente quando nós passámos. Muito tempo um melro nos seguiu, de azinheiro a olmo, assobiando os nossos louvores. Obrigado, irmão melro! Ramos de macieira, obrigado! Aqui vimos, aqui vimos!

(1901: 135-136)

Jacinto parece encontrar o remédio que o cura do tédio nas montanhas verdejantes do Douro. Porém, esta chegada triunfal não corresponde a uma verdadeira valorização da natureza, já que esta assume sobretudo um valor instrumental. Sendo Zé Fernandes um narrador homodiegético, a personificação da natureza resulta do subjectivismo da sua perspectiva, pelo que, quando se refere, à maneira de Francisco de Assis, ao “irmão melro” e à familiaridade com que “os ramos roçavam os [...] ombros”, não realça uma verdadeira união homem-natureza, mas a subserviência desta face aos dois cidadãos: aos olhos de Zé Fernandes, a natureza exulta com esta chegada. A perspectiva é antropocêntrica, visto a natureza ser mero instrumento para reflectir sensações e sentimentos das personagens.

Em *A Cidade e as Serras* as personagens circulam em espaços cujo fim é justificar as transformações por elas sofridas. Daí a importância das descrições detalhadas do “202” – casa do protagonista em Paris, espaço claustrofóbico onde definha, por contraste com o espaço aberto das serras. No final da obra, a descrição do novo Jacinto é sugestiva: “aquele ressequido galho de Cidade, plantado na Serra, pegara, chupara o húmus do torrão herdado, criara seiva, afundara raízes, engrossara de tronco, atirara ramos, rebentara em flores, forte, sereno, ditoso, benéfico, nobre, dando frutos, derramando sombra” (1901: 231). Em suma, transforma-se numa “grande árvore” (*ibidem*).

O Grande Maior, de *Parasceve*, está bem longe desta árvore, metáfora de Jacinto, do mesmo modo que as figuras llansolianas não são redutíveis a uma imagem. Segundo José Augusto Mourão, o texto llansoliano “move-se fora da estrutura de representação, em direcção a um espaço ainda indeterminado em que tudo é possível e em que o dito faz «nascer»” (2003: 15), o que significa que há nele uma permanente busca de uma nova realidade, distanciando-o do texto realista e da mimesis. Como a autora sustenta em *O Senhor de Herbais*, “a literatura que cultivo nunca encontra no terreno os indícios de que parte” (2002: 14), mas pretende criar “um território de entendimento e de



encanto” (18). Portanto, o pacto de leitura é substancialmente diferente do estabelecido pelo realismo, cujos textos são criticados por se conformarem com o inevitável: “se muitos leitores da literatura realista dessem realmente atenção à literatura, não precisariam de consultar videntes, nem de tomar decisões. O futuro do mundo está lá escrito desde há mais de um século” (13).

A paisagem de *Parasceve* assume-se, paradoxalmente, como restritiva e ampla, ao cingir-se a espaços pequenos (uma árvore; um quarto de arrumos; o quarto da infância) que rapidamente projectam as figuras por caminhos inesperados. Para a narradora, “o seu plátano-cidade parecia o globo do mundo” (2001: 18), pelo que, no alto dos seus ramos, “o espaço era sem fim, dentro dessa divisória sem fim” (13). Mesmo a mulher, no quarto de arrumos, observa a parede branca, que ganha novos contornos de branco, levando-a a pensar que “há uma imensidade neste quarto exíguo” (44). Em *Amigo e Amiga*, a narradora afirma que “o texto, ao entrar na árvore, sai paisagem” (2005a: 86). *Parasceve* confirma essa ideia pois, quando a narradora ascende à copa da árvore, vislumbra uma paisagem-outra, à medida que folhas e ramos se agitam, ou que as figuras se movem.

Na paisagem llansoliana os elementos, sobretudo naturais, mas também os objectos, interrelacionam-se. Conforme comenta José Augusto Mourão a propósito da mulher de *Parasceve*, há uma “geografia dialogante com os humanos, os animais, os objectos” (2003: 144). Esse estabelecimento de pontos de contacto entre elementos díspares fortalece as relações entre o humano e o não-humano, afastando definitivamente a obra de Llansol de uma estética antropocêntrica e realista. Em *Onde Vais, Drama Poesia?*, a paisagem é definida como compósito de “raças” (2000a: 45), constituído por “a floresta, o bosque, o mar, os animais, a falésia, o jardim, a encosta, o vale, o deserto”, tudo elementos naturais, que induzem “uma modalidade particular de relacionamento” (*ibidem*). E como “a Beleza e a Harmonia não se produzem de forma platónica, nem nascem da exclusiva vontade dos homens” (*ibidem*), a paisagem terá, necessariamente, de ser “o terceiro sexo” (44). Os poetas, associados à floresta, reconhecem a “fonte da Beleza, a sua *physis* e o seu destino” (46), ou seja, vêm na paisagem a mais-paisagem, para oferecê-la “aos outros humanos” (*ibidem*). Tal significa que os poetas trazem uma mensagem à comunidade humana, directamente resultante do meio envolvente.

Sustenta Jonathan Bate: “where the picturesque looks, the ecopoetic connects” (2000: 145), contrapondo uma natureza causadora de assombro e deleite, mas

subordinada aos desejos humanos, conforme representada por muitos autores românticos e realistas, a uma abordagem da natureza onde o sujeito se dissolve. As descrições das paisagens de *A Cidade e as Serras* podem incluir-se na valorização do pitoresco, até pelo contraste que estabelecem com as descrições de Paris e da casa de Jacinto. O mesmo não acontece em *Parasceve*, obra onde se destaca uma “paisagem que se está a abrir” (2001: 164):

vê a mesa com as duas cadeiras debaixo da árvore de sombra. Conhece todos perfeitamente. Não há nada de novo na paisagem. Sim, há um novo difícil de definir, o espaço parece-lhe interminável.

«Tens a minha voz para o passeio?», ouve nesse interminável, como se não houvesse nem fluxo radiante, nem sombra, mas a sequência compassada de quem atravessa uma revoada de pombas, e se surpreende com o tremeluzir (o mesmo que sentira, durante toda a noite, no canto)

da aragem que corre.

Simple, sem subscientes de pacotilha, nem mente de encantar parolos. Não há qualquer aparição, nem espíritos, nem morte e outras vulgaridades. Não há nada que se veja. A paisagem é a de sempre. É apenas *mais-paisagem*.

(2001: 164-5)

A paisagem é, pois, o domínio de um “novo” simples e inesperado, ainda que o espaço seja conhecido. Por isso, surge sem o deslumbramento espectacular patente em Jacinto na observação das serras, mas abrindo-se aos sentidos a cada passo dado. “Efeito do dom de passear” (164), a paisagem é sinestésica, por ser simultaneamente visão, como se denota pela palavra “tremeluzir”, e tacto, por ser uma “aragem que corre”. Para além disso, evoca sons passados, o que sugere uma mistura de tempos, no que é mais um sinal do constante movimento de sentido incerto e de fim “interminável”. A paisagem é literalmente caminho, e o percurso, ainda que cadenciado, atravessa momentos de agitação, como se detecta na alusão à “revoada de pombas”. Deste modo, a sua função será a de resgatar a vida quotidiana da vulgaridade, aqui se revelando o que Pedro Eiras considera ser “a consciência de que o estado de iluminação é omnipresente” (2005: 558). Por isso não são necessárias explicações de índole transcendente, já que há uma espiritualidade imanente às coisas. Como consequência, “subscientes de pacotilha”, “aparições”, “espíritos” ou “morte” são recusados.

Logo no início de *Parasceve*, a narradora alerta para uma “conjectura grave”, que será trazer o êxtase para o mundo do quotidiano. Traça então um paralelo entre esta obra

e a sua tradução de *O Alto Voo da Cotovia*, de Thérèse de Lisieux: “tentei transpor para a consciência quotidiana o que, durante séculos, fora atribuído ao êxtase” (10). A paisagem de *Parasceve* figura o quotidiano: um grande plátano, um parque, uma esplanada de café, uma casa, um corredor, um quarto de arrumos, uma janela voltada para uma árvore. Por isso, ela é “a de sempre” (2001: 165). No entanto, o visionarismo extático da narradora transpõe esse quotidiano para uma mais-paisagem, capaz de transformar um plátano numa cidade de seres flutuantes e inesperados.

Para Jonathan Bate, “ecopoetry is not a description of dwelling with the earth, not a disengaged thinking about it, but an experiencing of it” (2000: 42). A experiência da narradora na copa do Grande Maior não só a transforma, como lhe permite ver novas paisagens e aceitar novos relacionamentos. Conforme escreve a autora em *O Senhor de Herbais*, “a tempestade não distingue entre vermes e humanos” (2002: 215). Por isso, as forças da natureza afectam o percurso de todos os vivos, como se vê em *Parasceve* no desenvolvimento da criança-ruah.

### 3.3. Sopro e tecnologia

Quando ainda bem instalado em Paris, Jacinto, de *A Cidade e as Serras*, considera que “toda a intelectualidade, no campo, se esteriliza, e só resta a bestialidade” (1901: 20). Sendo uma obra que promove a aproximação a um ambiente rural, proporciona o que Lawrence Buell apelida de “encounter with nature” (2005: 8). Este acontece também em *Parasceve*, obra onde não se divisam o ruído e o bulício citadinos, mas cuja incidência recai sobre uma árvore dum parque não identificado.

Em redor do Grande Maior, o ar que se respira dá vida, sabendo os seres nele habitantes que “o respirar é um movimento que dialoga com o vento e este sopra onde quer” (2001: 20). Ar e sopro, em Llansol, associam-se a um ímpeto criador místico, do qual depende a existência. Em *O Ensaio de Música*, foi o sopro atribuído ao homem, após este estar já “feito em barro”, que lhe conferiu a tarefa de ser “proa e responsável” pela “comunidade de diferentes e de diversos” (1994b: 107), constituída por todos os seres da natureza, mas cuja função ele veio a desvirtuar. Já em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, uma árvore “viu, no pinhal, uma dessas sombras a soprar vida sobre um animal desta casa que está doente” (1990a: 111). As sombras, neste caso, são emitidas pela narradora, o que faz dela um veículo de revitalização dos seres. Ar e sopro são assim

proporcionadores de vida, ou forças de criação, que na obra de Maria Gabriela Llansol estão intrinsecamente ligadas à natureza.

O ar que Jacinto respira em Paris não tem espiritualidade, transformando-se apenas num símbolo da decadência que também acompanha o progresso. A cidade começa por ser vista como palco de todas as virtudes, por contraposição ao campo, onde reina “a inconsciência e a impassibilidade da Natureza” (1901: 20). Conforme o narrador ironicamente aponta, Jacinto assume a sua condição de ser superior, que vive protegido numa fantástica casa parisiense, distante das “densas massas do casario de Paris, [onde sobreviviam] dois milhões de seres arquejando na obra da Civilização (para manter na Natureza o domínio dos Jacintos!)” (*ibidem*). A paisagem urbana salienta não só a manutenção das hierarquias sociais, como a poluição decorrente dos avanços tecnológicos. O mesmo não acontece no Grande Maior, de *Parasceve*, local onde não se nota a presença da tecnologia e onde o sopro consolida o sentimento comunitário.

A natureza é valorizada por Jacinto sobretudo enquanto remédio purificador de um percurso individual. No mais, ela continua a ser menosprezada, como se comprova na resposta dada a Zé Fernandes perante a admiração deste por uns belos olhos de uma camponesa:

Não! Não nos iludamos, Zé Fernandes, nem façamos Arcádia. É uma bela moça, mas uma bruta... Não há ali mais poesia, nem mais sensibilidade, nem mesmo mais beleza do que numa linda vaca turina. Merece bem o seu nome de Ana Vaqueira. Trabalha bem, digere bem, concebe bem. Para isso a fez a Natureza, assim sã e rija; e ela cumpre. O marido todavia não parece contente, porque a desanca. Também é um belo bruto... Não, meu filho, a serra é maravilhosa e muito grato lhe estou... Mas temos aqui a fêmea em toda a sua animalidade e o macho em todo o seu egoísmo... São porém verdadeiros, genuinamente verdadeiros! E esta verdade, Zé Fernandes, é para mim um repouso.

(1901: 157)

Assim, a natureza prossegue o seu ininterrupto processo de criação de seres rijos e sadios – e portanto brutos, no pensar de Jacinto –, longe de uma idealização clássica de *aurea mediocritas*. O campo semântico deste excerto induz à percepção de Ana Vaqueira e de seu marido pelo que têm de animalesco. Por outro lado, assiste-se, de novo, a uma hierarquização dos seres: Ana Vaqueira subjuga-se ao marido que, por sua vez, é visto como inferior ao próprio Jacinto. Deste modo, o mundo natural continua distante da civilização, configurando o que Jonathan Bate descreve como típico da sociedade pós-Revolução Industrial: “social and economic change have meant that to an

increasingly high proportion of the population, the green world has become Other” (2000: 63). É este Outro – neste caso, o mundo rural e seus habitantes – que Jacinto sobranceiramente analisa.

Não é possível encontrar na obra llansoliana uma submissão semelhante. Bem pelo contrário, o que se nota é uma natureza actuante, em permanente movimento, senão mesmo combate:

A mulher começou a falar com o lobo querido que lhe fugia, e que aspirava oxigénio pelas suas duas ventas. Palavra feia, mas provindo directamente do vento de um sopro. Se eu quiser ficar realmente acordada, mesmo e sobretudo, no que evoluiu e passou (e está sempre a evoluir), pensou a mulher, tenho de dar-me ao trabalho de redesenhar na inundação a paisagem (e sorriu da sua própria audácia), de modo que ela seja retida por *um sempre máximo*, no interior da pessoa, ou do animal, que assim se torna indelével.

(2001: 33)

A narradora está ciente da agressividade do vocabulário – semelhante ao usado por Jacinto –, mas a linguagem empregue é um equivalente da própria natureza, que não está subjugada aos refinamentos civilizacionais. A aproximação fonética de “ventas” a “vento” proporciona uma mudança de sentido ao texto. A mulher sabe que a evolução é constante e invasiva, pois, não sendo um exclusivo do ser humano, nem dele estando dependente, é impossível sustê-la. Por isso, a única forma de reter um acontecimento é desenhá-lo na fluidez de uma paisagem – só esta perdurará na memória. Porém, não sendo estático, esse acontecimento será retido de modo evolutivo. Esta é a dimensão humana, que o plátano não partilha, pois, ao ser árvore (que nesta obra simboliza toda uma biosfera), não tem uma existência subordinada ao tempo. Por isso o Grande Maior afirma: “ter um tronco e equilibrá-lo é preferível a ter memória” (2001: 131).

Não há em *Parasceve* nem bestialização nem domesticação da natureza: há apenas constatação da sua imprevisibilidade e do seu livre arbítrio, factores impensáveis de um ponto de vista antropocêntrico. Peter Sloterdijk comenta a falsa inocência do Humanismo que favorece a “perpétua batalha em torno do homem”, concretizado-se numa “luta entre as tendências bestializantes e as domesticadoras” (1999: 32). O texto de Llansol está distante de uma configuração humanista tal como a denunciada por aquele filósofo. *O Encontro Inesperado do Diverso* termina de modo esclarecedor quanto ao nivelamento da dicotomia homem / animal: “*através de mim, os animais*

*assumiram melhor a sua condição humana. Eu não fiz senão correr através do mundo, e assumi, como pude, a minha condição animal*” (1994a: 82).

Em *A Cidade e as Serras*, Jacinto só confere valor à natureza na medida em que esta serve o desfrute dos sentidos e a retemperação de corpo e espírito. A “forma de pastorícia civilizada” que Pedro Serra atribui à atitude de Jacinto nas serras (2001: 65) salienta a impossibilidade de abandonar o estatuto de homem urbano, requintado, subalternizando a biologia em relação ao homem e assim negando a condição animal. Conforme defende Luís Mourão, Jacinto afirma-se como Édipo, ao pretender ser “autor de si mesmo” (2001: 87). É por isso que quer plantar árvores, encher os prados de vacas inglesas, montar uma queijeira e instalar telefones.

No Grande Maior, de *Parasceve*, manifesta-se menos uma vontade civilizacional de usar artefactos e mais uma busca de relações entre espécies. Neste espaço comunitário, os objectos humanos ajustam-se às necessidades dos seres que lá habitam. Por isso, o piano, por exemplo, consegue ascender à copa do plátano. Neste caso, porém, mais importante do que o objecto é o efeito por ele produzido, ou seja, a emissão de música que, conforme destaca o moço de fretes, não tem fronteiras: “a música, de qualquer modo, entrará” (2001: 29). A própria mulher se vai despojando dos objectos da sua casa que, além de serem partes constituintes da sua memória, são também produto do homem.

Assim, entre esta obra de Llansol e *A Cidade e as Serras* verifica-se que “uma estética da criação viva opõe-se à da proeza da repetição automática” (Cohn, 2007: 328). O primeiro caso é ilustrado pelo Grande Maior, organismo vivo englobador de tantos outros seres vivos, enquanto o segundo se nota na casa parisiense de Jacinto, ornamentada pelos mais sofisticados aparelhos mecânicos, altura em que a crença desta personagem no progresso era ilimitada: “só o fonógrafo, Zé Fernandes, me faz verdadeiramente sentir a minha superioridade de ser pensante e me separa do bicho” (Queirós, 1901: 19). Este Jacinto está em perfeito contraste com o ser depressivo e definhado que parte para as serras e que, ao observar a cidade, se apercebe apenas da “crosta cinzenta da Terra – uma camada de caliça, apenas mais cinzenta!” (85).

Paris perde irremediavelmente o seu encanto, abalando as convicções de Jacinto. Conforme refere António M. Feijó, no “202”, “os implementos mecânicos perdem a sua docilidade inicial [...]. São usados para «decepar», picam e fazem sangrar, sofrem uma desreificação lúgubre, tornam-se um pesadelo natural” (2001: 36). A perda de controlo dos instrumentos tecnológicos atinge o auge com a avaria do elevador dos pratos

durante um requintado jantar, quando o “peixe precioso” (Queirós, 1901: 66) fica retido no fundo do “poço escuro do elevador”, deixando todos os convivas inclinados a espreitar para “o fundo da cova” (*ibidem*), episódio que simboliza a falácia do progresso. O contrário acontece com o peixe Suso que, em *O Livro das Comunidades*, apesar de aparentemente morrer “no fundo do aquário”, é revivificado através da natureza: “a água e o fogo dividindo-se deixaram ver um espaço repleto de árvores por onde as barbatanas circulam através de camas de folhas” (1977: 65).

Llansol deixa à natureza a função de transformar, apontando o “horizonte Parasceve” como o local ideal para que isso aconteça, por lá habitarem “os híbridos e as suas metamorfoses” (2005a: 204), pois é sua convicção de que o homem não é “o lugar de convergência do Universo” (*ibidem*). Consequentemente, não surpreende o pouco relevo dado por esta autora à cidade, ainda que não haja rejeição da civilização. Referindo-se à cadela Maya, em *O Livro das Comunidades*, descreve: “no lugar de onde ela viera não existiam verdadeiras cidades – o país não era dominado por nenhum centro urbano e cada pequena comunidade fora inventando a sua forma desejada de culto” (1977: 68). Por isso, na obra desta autora a paisagem citadina é subalternizada em relação a um conceito de comunidade onde todos os seres encontram o seu ponto de convergência. O Grande Maior, de *Parasceve*, é disso exemplo.

Em *Cantileno*, afirma a narradora: “a cidade é de uma natureza tal que uma segunda natureza extraordinária recobre a primeira” (2000b: 17). O homem, ao recobrir a natureza, esquece-se de que também dela faz parte, conforme é também apontado por Jonathan Bate, ao afirmar que “the major philosophical revolutions since the seventeenth century have constituted a progressive severance of humankind from nature” (2000: 245). Ao estabelecer como equação algébrica da felicidade a multiplicação da “suma ciência” com a “suma potência” (Queirós, 1901: 17), Jacinto exemplifica o corte existente entre natureza e homem, assumindo a crença na segunda natureza que este representa. O telescópio fundamenta esta teoria, ao amplificar o campo de visão do homem: “tens aqui o olho primitivo, o da Natureza, elevado pela Civilização à sua máxima potência de visão. E desde já, pelo lado do olho portanto, eu, civilizado, sou mais feliz do que o incivilizado” (18).

A amplificação do olhar não é fundamental na obra llansoliana, na medida em que a paisagem exterior interessa menos do que a interior. Como escreve em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, “o texto não descreve o que existo / rasga a imagem que trago diante de mim” (2000a: 291). Por isso adia a visita ao oculista e, quando finalmente ela

acontece, mais importante do que as lentes é a armação, mais importante do que a necessidade dos óculos é a reflexão filosófica que o encontro lhe proporciona. Associando o oculista a Espinosa, afirma: “o aberto, por instantes, viera-se pôr de permeio entre nós” (293). A paisagem llansoliana transcende assim a realidade física, abrindo-se a sentidos que ultrapassam uma mera conformação à convencionalidade.

Estando a narradora de *Parasceve* sentada junto à Fonte do Plátano, observa um grupo de pessoas, supostamente uma família de cidade. O episódio seria banal, caso a criança não se chamasse Parasceve, segundo a percepção da narradora, e o pai não tentasse aprisionar a água:

Trazem consigo um rapazinho que se chama *Parasceve*, como creio ter compreendido, e que é um ser muito delicado, embora firme, com uma pala de tecido forte apertado por detrás da cabeça, a proteger-lhe os olhos. O pai enchia garrações que a mulher lhe ia entregando, tirando-os de um carro de mão, um a um, devagar, como quem deseja reter sem esforço a compreensão de um fio de água que se renova ininterruptamente. Eu pensei, sem maldade, creio, que o rapazinho era o puro retrato de família.

(2001: 15)

Sendo firme, o que sobretudo se destaca na criança é a sua fragilidade, de tal modo que tem de proteger os olhos. Por outro lado, a água corre com um fluxo interminável. Ou seja, apesar de o espaço ser a cidade, a natureza suplanta os homens, que precisam de protecção, nem que seja a de uma pala sobre os olhos. A condição humana é frágil e irremediável: é a criança que precisa do tecido protector – é o futuro que está em perigo. Apesar da firmeza que a narradora lhe atribui, Parasceve, a criança renascida, está ainda longe de uma existência sustentável. Sendo ela o “puro retrato da família”, repetirá o que os pais estão a fazer: encher garrações mecanicamente. Daqui se depreende que os homens são seres previsíveis, cujo domínio das acções se limita ao acto rotineiro da repetição de um gesto, deste modo mantendo a convencionalidade. Sendo o fluxo de água ininterrupto, tem em si a propriedade da renovação e, consequentemente, da permanência, o que significa que a natureza sobreviverá. Limitando-se à execução de actos mecânicos e contrários à imprevisibilidade de movimentos, o homem restringe os seus horizontes e esquece a mais-paisagem. Por isso, em *Parasceve*, não é ele o futuro do planeta.



### 3.4. Dentro e fora da paisagem

A mais-paisagem de *Parasceve* transcende a possibilidade de um domínio humano absoluto. Ela é um todo dinâmico facilmente transformável em pura algazarra, como comenta a narradora quando a criança-ruah e restantes companheiros do Grande Maior se aprestam a viajar para a estepe, ao descrever “uma algazarra provinda da paisagem loucamente a desfilar” (2001: 83). Assim, a paisagem apreendida pelos sentidos assume uma imprevisibilidade que se assemelha à do próprio tempo atmosférico.

Constatando a instabilidade da natureza, sustenta Jonathan Bate que “the Chaos theory of the 1990s put disorder back into nature” (2000: 100). Segundo a teoria do caos, o bater de asas de uma borboleta pode causar um tufão nalguma parte do mundo, ou seja, um momento inicial aparentemente insignificante determina acontecimentos de grande impacto. Maria Gabriela Llansol traz também a desordem para a paisagem e figuras da sua obra, que se alteram consoante os acontecimentos. Afirma a narradora de *Parasceve*: “num ponto obscuro e minúsculo do espaço dá-se uma colisão – e o mundo começa” (2001: 145). Por isso, face à impossibilidade de controlar as condições exteriores, resta a adaptação: “tento habituar-me aos golpes imprevistos do vento e à estranha forma das correntes” (29). Mesmo o processo de formação da criança-ruah obedece a um certa imprevisibilidade, já que ela cresce a cada nova conversa entre as restantes figuras, até atingir uma autonomia plena, determinada pelo contributo de todos quanto participaram na sua educação.

A variabilidade estende-se pela obra de Llansol, permitindo que paisagem e natureza, ou parede branca e imaginação, se desdobrem em “possibilidades-outras de conhecimento e de expansão do mundo conhecido” (Barrento, 2008: 18). Em *Parasceve*, a paisagem move-se consoante o vento agita as folhas do Grande Maior ou o branco da parede assume novas formas de brancura. Afirma Pedro Eiras que “o texto só pode oferecer a disponibilidade para a metamorfose em figuras imprevisíveis” (2005: 543). Os efeitos de tal disponibilidade são evidentes: “por exemplo, o corvo amarelo pode ser hoje um cavalo adestrado e elegante como uma dama e, logo a seguir, outra coisa absolutamente imprevisível” (Llansol, 2001: 67) e, portanto, fora do exclusivo controlo humano. Já Charles Darwin, em *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, relativiza a manipulação das espécies feita pelo homem e, conseqüentemente, o pretensão domínio deste sobre a natureza, uma vez que a evolução ocorre

independentemente da vontade humana: “unintentionally he [o homem] exposes organic beings to new and changing conditions of life, and variability ensues; but similar changes of conditions might and do occur under nature” (1859: 40).

É nesta perspectiva que se enquadra a paisagem llansoliana. Conforme refere a narradora de *Onde Vais, Drama-Poesia?*, “é verdade que eu amo os seres serenos que me não perturbam – e cuja rotação é uniforme –, como é verdade / que me apaixono pelos seres instáveis que variam” (2000a: 76), variabilidade essa que atinge a própria linguagem, como se vê pela criação de neologismos, de que “metavelozmorfose” é exemplo (2001: 152). Portanto, paisagem e figuras que povoam a obra de Llansol não se apresentam de modo plácido e estagnado, apesar de a serenidade ser uma meta. Afinal, a criança-ruah de *Parasceve* vai-se desenvolvendo até descortinar o caminho para veicular uma mensagem, da mesma maneira que a mulher procura o seu ponto de equilíbrio através de uma reconciliação com as memórias. Há assim uma manifestação do que Martin Heidegger denomina de “suprema mobilidade”, pois “quando o repouso inclui movimento, nesse caso pode haver um repouso que é uma recollecção interior do movimento” (1936: 38).

Por isso, não surpreende que a paisagem de *Parasceve* se tolde de nuvens e brumas ou que a chuva seja uma constante, dado que são condições que favorecem o esbatimento dos contornos e a sua diluição noutras paisagens. O processo é idêntico ao que acontece no *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, mas as consequências são diversas. Neste semi-heterónimo de Pessoa, a paisagem exterior é descrita sobretudo como pretexto para uma auto-reflexão. Assim, privilegia o crepúsculo, altura em que o céu se tinge das mais diversas cores, confundindo os delineamentos e suscitando desabafos: “tudo quanto sou, ou quanto fui, ou quanto penso que sou ou fui, tudo isso perde de repente – nestes meus pensamentos e na perda súbita de luz da nuvem alta – o segredo, a verdade, a ventura talvez” (2006: 203). Privilegia ainda os momentos cinza de chuva, quando a solidão se acentua e a visão da morte o invade: “numa névoa de intuição, sinto-me, matéria morta, caído na chuva, gemido pelo vento. E o frio do que não sentirei morde o coração actual” (91).

Em vez de ser metáfora de um estado depressivo, como acontece em Bernardo Soares, a paisagem brumosa de Llansol, nomeadamente em *Parasceve*, permite ultrapassar o eu, para iluminar formas invisíveis e figuras com as quais a narradora estabelece uma frutuosa comunicação:

hoje, o inverno prossegue.  
Não vejo, neste momento, o Grande Maior porque, estando dentro dele, o nevoeiro tapou a cidade-árvore por fora.

Esta cidade também tem os seus anfitriões (uma espécie muito apreciada), mensageiros que andam constantemente numa roda viva, praças como já referi e, sobretudo, esplanadas a céu aberto, cujas cadeiras se comportam com as mesas de uma maneira absolutamente inimaginável.

(2001: 23)

A mudança de perspectiva, através do posicionamento da narradora na árvore, condiciona a observação da paisagem, permitindo-lhe ver um sem-número de seres em movimento contínuo que aí habitam e que com ela vêm a estabelecer laços, transmitindo-lhe uma mensagem que a confirma como visionária, capaz de observar o “absolutamente inimaginável”. O dentro é agora mais vasto – é o domínio da mais-paisagem. Registe-se o processo de amplificação, em tudo semelhante ao que faz com que o branco da parede percebido pela mulher se transforme em brancos diversos, como se detecta em “há mais tons de branco que a brancura faz supor” (45).

Bem distante é o cenário de eleição dos poemas de Caeiro/Pessoa, para quem “a Natureza não tem dentro; / senão não era a Natureza” (1925: 212). Por isso é previsível. A paisagem é de sol ou de chuva, “quando a chuva é precisa” (211), apenas para identificar um estado de alma. As espécies naturais perdem a sua condição de seres vivos, transformando-se em sensações captadas pelo sujeito poético:

As borboletas não têm cor nem movimento,  
Assim como as flores não têm perfume nem cor.  
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,  
No movimento da borboleta o movimento é que se move,  
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.

(1925: 225)

Segundo José Gil, “a estética de Pessoa comporta uma arte poética que considera as sensações como unidades primeiras, a partir das quais o artista constrói a sua linguagem expressiva” (1987: 11). Portanto, o sensacionismo presente em Alberto Caeiro tem como ponto de partida não a natureza mas o poeta e a apreensão que faz do exterior. Como resultado, a paisagem existe somente em função de quem a observa, pelo que Caeiro pode afirmar que pensa “com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e os pés / e com o nariz e a boca” (1925: 214), já que “pensar uma flor é vê-la e cheirá-la” (215). A perspectiva adoptada por este heterónimo na observação da

paisagem é assim intrinsecamente antropocêntrica, pois os elementos que a compõem apenas existem porque o homem os sente e os pensa. Ao alegar que “o único sentido oculto das cousas / é elas não terem sentido oculto nenhum” (224), Alberto Caeiro distingue o seu próprio ser da natureza, uma vez que efectua um raciocínio teórico, atributo exclusivo do homem: “sempre que olho para as cousas e penso no que o homem pensa delas, / Rio como um regato que soa fresco numa pedra” (*ibidem*).

Kate Rigby defende que qualquer poeta da natureza deve ser “witness to and participant in the gloriously exuberant singing, dancing, shape-changing, many-hued self-disclosure of a more-than-human world” (2002: 24). A união da mulher de *Parasceve* com o lobo é disso exemplo. Encontrando-se em processo de desprendimento do passado, decide deixar que o lobo conte a história da vida dela: “doravante seria o lobo que a contaria, e contá-la-ia com os seus olhos de lobo, com o seu perfume de lobo, com os seus pêlos de lobo” (2001: 40). Ou seja, é uma espécie não-humana a narrar a história de um ser humano, não através de palavras, mas de sensações. A mulher, por seu turno, predispõe-se à hibridização.

Tal radicalismo está muito distante de Alberto Caeiro. Ainda que se assumia como “descobridor da Natureza [...] Argonauta das sensações verdadeiras” (1925: 227), o ponto de referência deste heterónimo é a condição humana, que contudo não deixa de ser precária. Em *Um Falcão no Punho*, Maria Gabriela Llansol reforça essa ideia ao não atribuir a Caeiro “rosto de autor”, mas “somente existência” (1985: 94). Não surpreende, pois, que a figura de Aossê (anagrama do nome de Pessoa) se confunda com a do próprio Caeiro quando chega a Lisboa: “estava habituado a um clima temperado e a consumir na Baixa Pombalina o seu bordão de pastor [...]. Se o horizonte do seu ofício eram talvez rebanhos, / certamente *toda a paz da natureza sem gente* não o era menos” (Llansol, 1994b: 48). O bordão de pastor não pertence a Pessoa, mas ao seu mestre. Subentende-se ainda que este não consegue esconder a sua condição de cidadão, por mais que a natureza seja a sua paisagem poética.

Llansol salienta a parca presença humana na poesia de Caeiro/Pessoa: uma natureza pacífica será necessariamente sem gente. Porém, enquanto mestre, os visitantes – da sua casa ou dos seus poemas – são bem-vindos, razão pela qual os saúda “tirando-lhes o chapéu largo” (1925: 211). Tais visitantes são única e exclusivamente humanos, funcionando a natureza sobretudo como ambiente ideal para reflexões e explanações sobre a arte de viver proposta por Caeiro.

Para Llansol, os homens são apenas um “progresso de leitura” (2000a: 187) na evolução, atribuindo-lhes a responsabilidade de “dar continuidade / e orientação à emergência do vivo no seio do universo” (*ibidem*). Implicitamente, está em causa o respeito que o homem deve ter pela natureza. Segundo Karen Warren, os seres humanos devem disponibilizar-se a ver “nonhuman animals and nature as subjects, as active participants in our worlds, as not mere things (mere resources, properties, or commodities), as deserving our care and attention” (2000: 76). Ao destacar “o ódio profundo que a natureza nutre, num crescendo, pelo humano, a desilusão que a invade por o homem, no ciclo do carbono, representar uma solução de facilidade e de felicidade relativamente a outras formas naturais e ser, cada vez mais, uma espécie autista, proliferante e conquistadora” (2000a: 187), Llansol lança não só um alerta sobre os ataques que são infligidos à natureza, como também sobre a responsabilidade dos homens para o futuro.

Se a natureza em Caeiro serve enquanto apologia de um quotidiano simples que almeja ao não-pensar, já em Llansol ela transfigura-se num todo – num ecossistema. Em *Onde Vais, Drama-Poesia?* escreve a autora: “foi a segunda descoberta do olhar – na clorofila não há metáfora” (2000a: 12). Recusando a metáfora, a clorofila assume o papel de sujeito, não de objecto, como acontece na poesia de Caeiro. Para este heterónimo, a paisagem dos poemas não se abre; limita-se a estar, a ser exterior:

Quem está ao sol e fecha os olhos,  
Começa a não saber o que é o sol  
E a pensar muitas coisas cheias de calor.  
Mas abre os olhos e vê o sol,  
E já não pode pensar em nada,  
Porque a luz do sol vale mais do que os pensamentos  
De todos os filósofos e de todos os poetas.

(1925: 212)

A natureza para Llansol é parte integrante dos seres e fonte de criação incessante: “a sensação de subir e de descer, de ascender e de mergulhar, / esta sensação ondulatória permanente que me arrasta o corpo tornou-se o verbo com que dedilho o espaço da cidade” (2000a: 13). O Grande Maior de *Parasceve* pode ser essa cidade, pois também ele obedece ao ritmo ondulatório do vento ou do sopro – também ele é um texto, espaço de criação.

### 3. 5. Imprevisibilidade

Natureza e paisagem llansolianas têm como traço fundamental o movimento. Como Jonathan Bate comenta, “no bioregion is strictly stable (aeolion plankton move in every wind, natural borders shift minutely with every storm)” (2000: 231). Em Caeiro, porém, nota-se sobretudo uma natureza estática, apenas moldura de um pensar que – paradoxalmente – se recusa. Sol, malmequeres, girassóis são percebidos pelo que têm de evidente, por exemplo ao serem atraídos pela luz aberta. Na sua poesia, a paisagem ideal é ampla, batida de sol ou com uma chuva suave – essa a metáfora da felicidade: “oxalá a minha vida seja sempre isto: / O dia cheio de sol ou suave de chuva, ou tempestuoso como se acabasse o mundo / [...] O último olhar amigo dado ao sossego das árvores” (1925: 230). Assim, não há espaço para a imprevisibilidade. As estações do ano sucedem-se sem surpresas e, nesta linha de pensamento, só assim são sustentáveis. Afinal, a sua alma “anda pela mão das Estações / a seguir e a olhar” (209). A paisagem mais sombria, próxima do ocaso, por seu turno, simboliza a tristeza porque tolda a visão, levando-o ao indesejável acto de pensar.

Em *Parasceve* a imprevisibilidade supera o pensamento. Por isso a mulher aprende que “o pensamento não serve para pensar, que os acontecimentos não podem ser calculados por uma tabuada rigorosa de cores e de formatos” (2001: 153), como aprende ainda que há demasiados acontecimentos incontroláveis pelo ser humano no universo, ou na biosfera, e que a natureza é sempre evolutiva, regeneradora, instável. Por isso, “em torno de um corpo que se ergue, há sempre formas específicas de vento. Inspiração ou corrente de ar, pouco importa. Não se sabe que Alguém-vento está para vir” (2001: 79).

Ao agitar-se com o vento, o plátano cria e recria novos espaços vazios entre os ramos das árvores, transformados pelo “excesso imaginante” da narradora (46) em ruas e praças de uma cidade invisível aos outros. Assim se efectiva uma mais-paisagem que proporciona novos laços entre os vivos. Talvez seja esta a “*força de vida*” (itálico da autora) a que Llansol se refere em *Onde Vais, Drama-Poesia?* (2000a: 190), reforçando a ideia de que “a vida não é essencialmente nem principalmente humana” (*ibidem*). Por isso é relevante a atenção dada a tantas outras espécies reais, metamorfoseadas ou entendidas como fazendo parte de realidades paralelas:

Nesse alto universo chovia, e por isso a clorofila deixava-se inundar de um tom brilhante que marcava até aos calcanhares os pés de quem passava. Havia pés por cima de mim, no *paraverde*, e eu senti que, naquele instante, muitos seres «nasciam», porque chovia e aqueles pés eram particularmente leves.

(2001: 12)

O “alto universo” é a copa do Grande Maior, ecossistema onde todas as formas têm direito à existência. A alusão aos pés engana, pois se esta parte do corpo se associa naturalmente ao ser humano, já neste plátano eles pertencem a figuras não-humanas – sendo a narradora a única exceção. A própria referência ao “paraverde” aponta para a realidade paralela que se divisa na copa do plátano. Mesmo em ambientes de maior invisibilidade, quando o nevoeiro se adensa ou a chuva recrudescer, geram-se novas transparências que ganham contornos mais intensos e levam não só a misturas sensoriais, como também ao êxtase místico. A atitude de quem narra acaba por ser constante: a de um “entusiasmo divino perante o espectáculo do vivo” (2001: 112).

Caeiro retira o êxtase na contemplação da natureza: “Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores? / A de serem verdes e copadas e de terem ramos / E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar, / A nós, que não sabemos dar por elas” (1925: 212). A natureza tranquiliza mais pela sua constância do que pelos vivos que a constituem, já que permite o não-pensar, resultante da rotina dos ciclos naturais. Esta ideia contrapõe-se à que Llansol expõe em *Cantileno*: “é incompreensível / como a natureza se entrega cegamente ao olhar humano / se ver [...] é indissociável do pensar” (2000b: 14). A generosidade da natureza que se entrega ao olhar humano (ideia que Caeiro corroboraria) leva ao pensamento, e este não é fonte de sofrimento, mas sim uma “arte de viver em comum”, conforme se lê em *Parasceve* (2001: 63). É esse carácter de comunicação e entendimento entre os diversos habitantes do Grande Maior que o transforma num espaço de liberdade. Enquanto sinédoque de natureza, este plátano representa uma comunidade de seres, na mesma ordem que nas trilogias “Geografia dos Rebeldes” e “O Litoral do Mundo” se encontra uma comunidade de excluídos.

### 3. 6. Criação e sensações

As sensações que atravessam a obra de Maria Gabriela Llansol não se subordinam à visão. Se, por um lado, este sentido é importante, até por abrir a paisagem ao invisível, ou seja, à adivinhação de mundos paralelos (como o “*paraverde*” acima citado), por

outro, à apreensão da realidade circundante são necessários todos os outros sentidos. Só nessa complementaridade o corpo se alia ao “globo puxador dos ventos” (Llansol, 2001: 121). Conforme afirma Silvina Rodrigues Lopes, não se destacam na obra desta autora apenas os “sentidos da distância” (visão e audição), mas também o olfacto, o gosto e o tacto: “não é um privilegiar dos sentidos da distância e da medida [...] que concorre para o desfazer da imagem domesticada do corpo, mas uma mistura de todos os sentidos que a abandona em troca da imagem selvagem, primitiva, ou apenas des-hierarquizada” (1988: 90). Veja-se o seguinte exemplo de *Parasceve*:

– Não fiques inquieta. Põe as tuas mãos na minha casca. Sente. A sensação não começa por assentar na forma? A minha casca não é lisa como a tua pele, pois não? [...]

Se a tua mão, ao sentir a minha casca, procurar sempre saliência com saliência, reentrância com reentrância, criará apenas fatalidade.

– Sim. Basta-lhe tocar para ver.

(2001: 140)

Neste diálogo entre o olho de árvore e a mulher, o tacto é um meio de criação usado para o estabelecimento da união entre os seres. Mão e casca parecem dois elementos que aos poucos se complementam e cuja junção exemplifica as “relações de longo alcance” necessárias para que seja possível “ver longe” (141). A mistura dos sentidos, ou seja, a sinestesia, é um dos meios que o proporciona. Há assim uma aproximação ao Simbolismo, na medida em que neste movimento “o símbolo abre-se para sentidos outros, num processo radicalmente aberto, e para sentidos cada vez mais amplos” (Martins, 1990: 21). A transformação por que passa a mulher de *Parasceve* reflecte a sua abertura a novos sentidos, o que acontece a partir das sensações: “o pensamento concentrou-se como algo de floral, térmico, de facto somado a outro facto” (Llansol, 2001: 65).

Quando, em *Parasceve*, a imaginação da mulher cria o lobo, que será para ela “uma hipótese mítica profunda” (30), ela sabe que “o lobo poderá sempre morder, atacar sem prevenir, ter nojo do seu cheiro humano” (31). É o início da repulsa que a mulher sente pela sua condição enquanto ser pertencente à espécie humana. Quando toca o lobo pela primeira vez, “ele retribui-lhe a carícia com um cheiro inconfundível saído do seu pêlo áspero” (41). Este contacto causa na mulher uma “emoção odorífera profunda [...]”. E, pela primeira vez, associa a música à criação da sua biografia futura, algures, em tons de verde” (*ibidem*). Só o sentido do gosto está aqui ausente; todos os



restantes contribuem para o estabelecimento de uma relação entre o lobo e a mulher, da qual nascerá um novo ser.

A criação nesta obra imiscui-se com os sentidos. Sendo o som “a parte mais secreta do oxigénio” (175), compreende-se a importância da música, cuja melodia acompanha a formação da criança-ruah. Segundo José Augusto Mourão, na obra de Llansol a música “é uma construção enunciativa que explora a actividade perceptiva, mas já autónoma relativamente a ela” (2003: 129). Essa autonomia confere-lhe uma força criadora. Por isso, só quando o piano entra no Grande Maior é que a criança começa a manifestar vida, a predispor-se à existência:

Sabem por que escrever ou tocar um instrumento é admirável? Porque, no primeiro momento, não há nada, parece que o vazio primordial e natural estão sentados connosco, importunando-nos, e, de repente, no instante seguinte, estala uma tempestade serena que distribui as figuras do som ou da imagem no interior da casa. A mão esvoaça, e irrompe a acção de sentir.

(2001: 29)

O campo semântico aproxima o acto criativo à natureza e às sensações. Conforme afirma Kate Rigby, “the verbal work of art can be seen as continuous with the multitudinous sounds and rhythms of the earth around us, even while its semantics inevitably fail to restore us to the presence of the earth” (2002: 26). Em *Ardente Texto Joshua*, a ligação entre texto e natureza é estabelecida pela alusão ao canto dos pássaros: “é mais fácil compreender quando se olha o texto com *a língua dos pássaros*, sons, ritmos, morfemas, / que ora são língua, ora são imagem, ora são este corpo que escreve, ora são nada” (1998: 74). Por isso, quando a mulher de *Parasceve* pergunta “Será a poesia o cheiro da terra, e o seu etecetera [sic] a força de fusão das galáxias? A sua última fragrância fundida?” (2001: 63), o ponto de referência é a natureza – é para lá que os humanos terão de voltar.

Em *Na Casa de Julho e Agosto*, a beguina Eleanora parte para Lisboa e aloja-se na casa de Alisubbo para “ficar ao serviço de um hortelão e sua mulher, e cultivar a terra” (1984b: 45). Admira-se por nunca lá haver “manifestações de cólera” (48). Na sua tarefa quotidiana, Alisubbo baixa-se com frequência e a beguina crê que ele “dialoga, em todo o sossego, com a terra que o há-de fazer” (*ibidem*). A confusão aqui manifestada entre quem é o sujeito e quem é o objecto só aparentemente é contraditória: não é o hortelão que dá um futuro à terra através das plantas que nela cultiva; antes, é a

terra que dirige os movimentos dele, (re)construindo-o. O que prevalece é a terra, que, pelo menos na interpretação de Eleanora, parece dirigir o acto do ervanário.

Tal como o jardineiro e o hortelão captam a mensagem da natureza (conforme já referido no capítulo anterior), também a obra de arte o deve fazer: “quando o piano estava comigo, fazia-me sentir o odor da poesia tornar-se estrume, depois ainda mais estrume e, no fim, uma outra árvore. Tudo se passa de uma forma sonora e odorífera”, comenta a narradora de *Parasceve* (2001: 67). O estrume fertiliza a terra, pelo que a poesia, ao sentir o seu odor transformar-se em estrume e, depois, em árvore, é também um dos sustentáculos da revitalização biosférica. Afirma Jonathan Bate que a poesia “is the place where we save the earth” (2000: 283). Esta ideia encontra o seu equivalente no Grande Maior, pela capacidade que demonstra de regenerar seres e coisas, como o faz com a criança-ruah, resgatando-a da humanidade e, em conjunto com as outras figuras da árvore, atribuindo-lhe faculdades capazes de levá-la a cruzar fronteiras.

## 4. Espaços e fronteiras

### 4.1. A fluidez dos limites

Ao apresentar-se como um *puzzle* – essa palavra consta mesmo do subtítulo da obra – *Parasceve* estabelece as suas próprias divisões. Porém, os fragmentos que compõem o texto final sucedem-se com demarcações nem sempre precisas. A alternância entre a história de uma narradora que ascende à copa de um plátano e a de uma mulher em processo de hibridização só aparentemente marca linhas divisórias, pois existem elementos que atravessam os percursos destas duas figuras, tais como o lobo, os cacos do vaso, a criança-ruah ou o plátano. Há ainda outros cruzamentos díspares, como o acasalamento da mulher com o lobo e a própria formação da criança-ruah, num processo que José Augusto Mourão descreve como “representação da relação do homem com o animal, o vegetal, a paisagem” (2003: 140). Na obra de Llansol, as fronteiras são meros pontos de referência numa paisagem em amplificação. Por isso o Grande Maior de *Parasceve* não se limita a ser um *habitat*; o próprio grande plátano tem a capacidade de se metamorfosear, como acontece quando viaja para a estepe.

Sendo a natureza um contínuo, as diferenças geológicas ou climatéricas, vegetais ou animais nela detectáveis estabelecem-se de modo gradual, do que resulta um panorama híbrido. Deste modo, as preocupações de foro ambiental globalizam-se, já que incidem mais sobre a terra – planeta ou elemento – do que sobre qualquer construção político-cultural, de que resultam as fronteiras. Conforme descreve Lawrence Buell, “there is no space on earth immune from anthropogenic toxification” (2005: 41), independentemente da acção empreendida por cada país sobre o ambiente,

ideia esta que corrobora o comentário seguinte de Jonathan Bate: “we cannot parcel out the air as we parcel out the land” (1991: 19).

Em Llansol, nota-se uma perspectiva pejorativa em relação às fronteiras políticas, apelidadas de “bilha quebrada” (1984b: 109), devido a serem associáveis à autoridade dos poderosos: “se vós soubésseis o que é a ilha de Ana de Peñalosa, que é, por excelência, a imagem com que se resiste, não por haver rochedos defesivos, para o que serviria uma fortaleza, mas erva, mais erva” (*ibidem*). A ausência de fronteiras da natureza – aqui simbolizada pela erva – aparece como forma resistente e libertária.

A obra desta autora não privilegia espaços exíguos, marcados por fronteiras e restrições inerentes. Pelo contrário, as linhas de separação diluem-se ao ponto de se tornarem irreconhecíveis. Por isso a água é um elemento fundamental. Como é expresso em *O Ensaio de Música*, “todos os ciclones felicitam esse silêncio [das águas] que incendeia os mapas” (Llansol, 1994b: 43). Sem mapas, a geografia perde os pontos de referência e o conceito de territorialidade esvai-se. O paradoxo, resultante da imagem da água que incendeia, salienta o quebrar de fronteiras, forma rizomática de abertura de novas linhas de fuga. Como defendem Gilles Deleuze e Félix Guattari, “les multiplicités se définissent par le dehors: par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d’autres” (1980: 15). A natureza proporciona à obra de Llansol o estabelecimento dessa multiplicidade, capaz de ultrapassar as restrições que os humanos historicamente impõem a si próprios:

As distinções que o ser humano constrói permitem-lhe pois sobreviver.

Sobrevive e ignora. Ignora e merece perdão, embora este não o liberte do círculo repetitivo dos seus passos. É hoje evidente que, com as distinções do humano, os trajectos estão circunscritos a um localismo estrito.

(2001: 145)

O localismo surge neste extracto marcado por propriedades restritivas e opressoras. Ao homem cabe a inteira responsabilidade do atrofamento daí resultante, gerador apenas de sobrevivência e ignorância. Este conceito opõe-se à mais-paisagem, que “não é apenas terra, propriedade nossa, / mas a presença de um cuidado. Um de nós visto de outra margem” (165). É precisamente a deslocalização do “nós” que permite a abertura de novos caminhos, capazes de levarem o homem a evadir-se das suas próprias restrições. Por isso a mulher de *Parasceve* só parte em busca do espírito bravo quando se reposiciona no espaço da sua casa. Isso acontece no momento em que um dos vasos se parte. Esse acontecimento assinala o início da sua hibridização.

A diluição de fronteiras está assim intrinsecamente ligada ao espaço, não ao conceito de nação. Conforme escreveu Jonathan Bate, em sustentação da teoria ecopoética, “stay true to the pull of the spot as opposed to the nation and you have a longing for belonging that is the essence of ecopoesis” (2000: 212). Segundo este autor, as consequências do contrário, ou seja, da sobrevalorização da nação em detrimento do local, é responsável por situações calamitosas, como aconteceu com o nazismo dos anos ‘30. Em *Um Falcão no Punho*, afirma Llansol: “não aprecio Portugal como país absoluto de portugueses, nem este jardim quero que seja exclusivamente a zona da palavra. Ele é a zona de tudo” (1985: 51).

Portanto, mais importante do que um país é o local, sendo que este se pode expandir ou recolher indefinidamente. Em *Causa Amante*, no jardim de Úrsula desenha-se um novo e minúsculo jardim “que Úrsula traz por um fio / suspenso do pescoço” (1984a: 68). Este movimento de imersão no ínfimo encontra paralelo na biologia, que, das espécies, partiu para o estudo dos genes, mas também, num movimento inverso, para o dos ecossistemas. “At one level, the unit of natural selection is the gene, but at another it is the ecosystem”, nota Jonathan Bate (2000: 229). O movimento do texto llansoliano acontece desse modo: minimiza-se, como no exemplo apontado, ou amplifica-se, seja em tempo, como se nota em *O Livro das Comunidades*: “se eu me concentrar num fragmento de tempo / não é hoje, nem amanhã / mas se eu me concentrar num fragmento de tempo, agora, / esse fragmento revelará todo o tempo” (1977: 67), seja em espaço, como diz *Parasceve*: “uma só árvore é o mesmo que uma floresta” (2001: 47).

Maria de Lourdes Soares qualifica a paisagem llansoliana como “híbrida, compósita, includente, em que os nomes dos sítios geográficos não constituem fronteiras demarcadas, mas pontos de apoio, a necessária e precária rede para que o texto não se esvaia” (1999: 969). A referencialidade, porém, não é absoluta. Se a obra de Llansol apresenta locais bem concretos, como Lisboa, Cabo Espichel, Herbais ou Antuérpia, há muitos outros lugares sem nome. Veja-se por exemplo *A Restante Vida*: se, por um lado, para Ana de Peñalosa as terras de Portugal são “um impasse” (1983: 65), por outro lado descreve-se a si própria e a S. João da Cruz como “fruto de uma experiência de exílio” (66). Discorre então sobre um país sem fronteiras: “começo a recordar-me de desenhos de mar, de conchas, de hesitações e de pensamentos muito salgados” (*ibidem*). Esse país sem nome – utópico – situar-se-á “num reino em que plantas e animais [falam] sem voz aguda nem silêncio acusador” (84). É, pois, um lugar

de partilha com os outros seres que habitam o planeta. Nesta perspectiva, e em *Parasceve*, o país ideal será o proposto pelo Grande Maior.

A identificação das figuras nesta obra é feita não pelos nomes, mas por características físicas nem sempre fixas. A própria identificação dos espaços é precária: um plátano no meio de um parque de uma cidade pode acontecer em incontáveis locais do mundo. Os espaços sem nome são assim valorizados: em qualquer casa pode existir uma parede branca que, a um olhar atento, se transforma em muitos tons de branco; em qualquer parque pode estar um grande plátano.

#### **4.2. Territorialidade e Tempo**

A natureza em Maria Gabriela Llansol liga-se menos a um local geograficamente bem estabelecido do que a um valor absoluto. Um jardim em plena cidade e os animais que se passeiam pelas suas ruas são também espaços de natureza. Segundo Lawrence Buell, “environmental criticism’s working conception of «environment» has broaden in recent years from «natural» to include also the urban, the interweave of «built» and «natural» dimensions in every locale” (2005: 12). Portanto, estando ausentes da obra llansoliana o assombro e transcendência românticos proporcionados pelos elementos naturais, a valorização da natureza nos mais pequenos detalhes urbanos é permanente. Seja por uma questão de afecto (em *Onde Vais, Drama-Poesia?* há mesmo uma prece aos “queridos animais” (2000a: 173)), seja pela consciência da sua imprescindibilidade, seja por uma questão de foro espiritual (a recorrência da máxima de Espinosa *Deus sive natura* é disso evidência), a natureza invade os diversos espaços da obra desta autora.

A territorialidade é um conceito prescindível para Llansol. O mesmo não acontece na poesia de Caeiro, como o mostram os versos seguintes: “O Tejo é mais belo do que o rio que corre pela minha aldeia, / Mas o Tejo não é mais belo do que o rio que corre pela minha aldeia / Porque o Tejo não é o rio que corre na minha aldeia” (1925: 216). Afectivamente, na ficção caeiriana, há um rio concreto que se superioriza ao também concreto rio Tejo. O mestre dos heterónimos pessoanos, assume aqui o seu enraizamento a um rio, sinédoque do seu local de pertença.

Ao contrário do que acontece no poema citado de Caeiro, o rio que, em *O Livro das Comunidades*, transporta S. João da Cruz e a cabeça de Müntzer transforma-se num curso que atravessa não só espaços (“abruptamente, a continuação do rio e do barco” transforma-se em “deserto” (Llansol, 1977: 37)), mas também tempos, já que o rio

banha um “grande aglomerado de árvores multicores e seculares” (62). Se nem sempre espaço e tempo são imediatamente reconhecíveis, se eles surgem diversas vezes deslocados da realidade histórica ou empírica humana, então resta à natureza assumir um papel agregador, já que nela não há excluídos. Conforme se lê em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, “deixar-se fulgorizar é de certo modo, aceitar atravessar o «excluído» do mundo” (2000a: 219). Por isso, o desafio será “aceitar ser pertença do imenso vivo” (*ibidem*).

A pertença em Llansol assume uma dimensão à escala planetária, longe portanto de um localismo como o de Caeiro. Em *Na Casa de Julho e Agosto*, Margarida, uma das beguinhas que está em casa de Plantin, afirma: “a minha origem era a origem da terra” (1984b: 49). O termo “origem” é suficientemente ambíguo para cruzar as fronteiras de tempo e espaço e transpor esta figura para um plano abstracto que a afasta do domínio civilizacional. Segundo Silvina Rodrigues Lopes, “o espaço-tempo da errância é a palavra em devir que os textos judaicos exaltam como o anterior absoluto: no princípio é o verbo” (1988: 61). Ora, *Parasceve* é uma obra indissociável da criação, já que retrata o processo de desenvolvimento de uma criança-ruah, revitalizada por uma árvore que a transforma num ser anunciador de um novo tempo. Há aqui, portanto, uma origem e um cuidado, pois esse novo tempo terá de distinguir-se do até aqui conhecido, marcado pelos príncipes e, conseqüentemente, pelo exercício do poder. Por isso se compreende que a narradora desvalorize a dimensão temporal, optando por destacar o(s) espaço(s):

O texto não propõe qualquer universalismo. Não. Propõe apenas que, à beira desse mundo local, há muitos outros. Tantos quanto as descrições coerentes e consistentes. Todos perfeitamente, e desde sempre, simultâneos, onde o tempo desempenha um papel quase irrelevante. Não que não exista, mas a sua intimidade com os príncipes, a sua cumplicidade no desígnio de nos separar da pujança, faz-nos tornar prudentes. Tempo, só muito atento.

(2001: 146)

O caminho da mulher em direcção ao esquecimento está assim justificado. É mesmo esse o ensinamento do olho de árvore. Se, para a mulher, “o tempo pesa” (*ibidem*), só o despojamento do passado (nesta obra detectável pelo seu desnudamento progressivo) lhe permitirá o apaziguamento e o arrojo para deixar-se invadir pelo espírito bravo. Por isso, comenta a narradora: “penso [...] que o ponto de vista do olho de árvore é inegavelmente prudente. Recordar é quase, de certeza, um ainda-mais-morrer. Ler o novo é, de longe, preferível” (148). Essa acaba por ser a opção da mulher,

que se hibridiza e, ao materializar a aceitação do novo através da união com o lobo, escapa das coordenadas civilizacionais humanas. Afirma a narradora de *O Jogo da Liberdade da Alma* que “perder a memória, não ter memória [...] é absorver o presente numa constante iniciação” (2003: 35). Em *Parasceve*, a iniciação não será constante, mas a rejeição da morte é inabalável.

Ainda que Llansol associe amiúde o poder dos príncipes ao tempo, no Grande Maior o tempo perde o peso, a coercitividade. No plátano, ele é leveza:

«Como transferir o relógio para a criança ruah?», pergunto ao corvo amarelo. Mas, quando me volto, não o vejo a ele, mas um Relógio em torno do qual chilreiam pássaros e folhagens. Tocam, anunciando a manhã, à volta da qual vão continuar a proclamar o sonho da terra. Há, assim, uma grinalda de sons activos que marcam as horas que, na realidade, são graus de leveza.  
(2001: 51)

Deste modo, os sons activos da natureza são responsáveis pela passagem do tempo e, ao proclamarem o “sonho da terra”, esquecem o domínio dos príncipes e tornam leve a existência do Grande Maior. Este Relógio aproxima-se do estatuto de figura em substituição do tempo, ao manifestar uma “vontade de pujança”, característica que Jorge Fernandes da Silveira reconhece na generalidade das figuras llansolianas (2004: 61). De modo mais lato, o que aqui se demonstra é a capacidade que a natureza tem de apresentar-se enquanto elemento redentor e comunitário.

O tempo transfigura-se em relógio envolto em pássaros e folhagens, assim anunciando um novo esboroar de fronteiras, pois aparece ligado a elementos da natureza não-humana. O deslocamento de perspectiva resulta de um processo rizomático em que “n’importe quel point d’un rizome peut être connecté avec n’importe quel autre, et doit l’être” (Deleuze e Guattari, 1980: 13). Para Llansol, o texto é a ponte que permite tais ligações, pois ele “é a mais curta distância entre dois pontos” (1985: 135). Em *Parasceve*, quando a narradora afirma que “no espaço, é muito mais fácil aproximar pontos distantes. Tornar contíguos mundos longínquos” (2001: 147), fá-lo por contraste com o tempo: rejeita o texto “muito antigo” (*ibidem*), para optar por um texto “que veio de muito longe” (*ibidem*). Os rizomas, em *Parasceve*, são assim preferencialmente espaciais, mais do que temporais.

Segundo João Barrento, no texto de Llansol “a topografia da paisagem é uma topografia da alma, mas bem ancorada no corpo. «Paisagem» é tudo aquilo que o olhar livre vê, e se diferencia do «território», que para Llansol será antes aquilo que os



poderes cobiçam” (2008: 330). A desterritorialização do ser humano estende-se ao próprio corpo, que passa a ser designado apenas por “carbono” (Llansol, 2001: 145). Assim, o homem é não só visto como uma espécie (cujas leis o habitam a rotinas, ou a “círculos repetitivos” (*ibidem*) e, conseqüentemente, à opressão), como também enquanto parte de uma comunidade universal.

### 4.3. O mútuo e as dicotomias

A tomada de consciência de novas pertenças favorece o estabelecimento de uma multiplicidade de relações rizomáticas. No caso da mulher de *Parasceve* manifesta-se através da assunção do espírito bravio. Quanto à narradora, a sedução pelo plátano e a ascensão à sua copa permitem-lhe penetrar num novo território de limites indefiníveis, habitado por seres cujos corpos transcendem as formas das espécies tal como as conhecemos, tanto pela configuração que apresentam (por exemplo, um corvo amarelo) como pela metamorfose a que vão sendo sujeitas.

Segundo a ecofeminista Val Plumwood, um dos motivos que levam o planeta a defrontar-se hoje com graves problemas de foro ambiental prende-se com o exercício do domínio humano, designadamente sobre um território. Como consequência, “a relation of domination will treat earth others as always the object of assertion, the ones to be transformed” (1993: 164). Na perspectiva ecofeminista, os outros, ou seja, os dominados e conseqüentemente as vítimas do poder, são também as restantes espécies animais e vegetais que partilham o planeta. Por isso, ainda segundo esta pensadora, a terra não pode ser vista apenas como *habitat* do homem, pelo que é necessário que as nações estabeleçam “a mutual and co-operative relationship” (*ibidem*) cujo fito seja a defesa dos que não têm voz, o que significa a protecção ambiental.

Tal posição coincide com o que Llansol assume ao valorizar o “eterno retorno do mútuo” (1987: 41), conforme escreveu em *Finita*. Excluídos e rebeldes são presenças constantes na obra de Llansol até à década de ‘90, mas a natureza é também prevalecente, ganhando dimensão mais notória no mudar de século. As grandes figuras estruturantes da obra llansoliana, tais como S. João da Cruz, Hölderlin, Bach, Pessoa, Ana de Peñalosa ou Hadewijch, estão ausentes de *Parasceve*. A partir deste livro, as figuras que se destacam perdem o nome, identificando-se enquanto narradora, uma mulher, um jardineiro, uma criança-ruah, um corvo amarelo, um lobo, um plátano... A comunidade amplia-se, dado que se estende à própria natureza. Não se trata de uma

normalização de ecossistemas e espécies neles residentes, mas de uma aceitação das diferenças, pela certeza da interdependência existente: “na floresta e nos bosques somos todos desiguais, mas subimos e descemos uns aos outros pelos degraus da natureza” (Llansol, 2000a: 63).

O esgotamento dos recursos naturais tem gerado preocupações de foro ambiental sobretudo pela tomada de consciência de que até o futuro dos homens está em perigo. Conforme refere Jonathan Bate, “the species which destroys its ecosystem destroys itself” (2000: 229). Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, a narradora afirma que ela “não seria como a maior parte dos humanos” (2000a: 21). A árvore induz a narradora a considerar que “o dom poético é a língua tocada pela expansão do universo / que este caminha para o vivo, e que o meu vivo é apenas uma forma dos vivos que, de facto, existem” (*ibidem*). O vivo na obra Llansoliana é aberto e abrangente, pois, mais do que matéria ou espírito, é um conceito, como se vê em *Parasceve*:

Vivo não é, pois, bio nem matéria. Não é carne, nem espírito. Não é mecânico, nem vital. Não é unidade, nem múltiplo.

É uma relação entre pessoas, seja qual for a sua ordem, em busca de uma arte de viver, ou seja, de mútua não-anulação.

(2001: 61)

“Pessoas”, nesta obra específica, transcende o domínio humano. Para a mulher, elas podem até ser os objectos que fizeram parte da sua vida. Deste modo, a condição de vivo é não só abstracta, como também abrangente, já que inclui o que se pode denominar de “potência de existir” (Llansol, 2000a: 28), subsistindo enquanto meio livre para as mais diversas relações. O vivo em Llansol assume as características de um rizoma: “il n’est pas fait d’unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes” (Deleuze e Guattari, 1980: 31). Portanto, subjacentemente está toda uma gama de transformações e adopção de novos caminhos, como o que a mulher busca ou o que o Grande Maior proporciona à criança-ruah.

Tal como o vivo, o mútuo é um conceito incontornável da obra Llansoliana. Visto por Augusto Joaquim como “uma promessa continuada da relação” (1985: 189), resulta portanto de “um contrato, um empréstimo a reembolsar” (*ibidem*). Deste modo, o mútuo opõe-se à dicotomia de dominantes e dominados. Sustenta Val Plumwood que “dismantling a dualism based on difference requires the reconstruction of relationship and identity in terms of a non-hierarchical concept of difference” (1993: 52). O

objectivo da des-hierarquização é evidente em Llansol, abrangendo o próprio posicionamento do homem face às restantes formas de vivo. Prevalecendo o mútuo, não há espaço para dicotomias.

O conceito de vivo favorece a indefinição de fronteiras, designadamente as do humano. Afinal, o pensamento llansoliano “sintoniza bem com o escuro / o obscuro, o limiar do incompreensível, a sensação de que está próxima a fronteira onde acaba o humano” (Llansol, 2000a: 32). Por isso, a criança-ruah tem um corpo e um espírito com traços de diversas espécies. José Augusto Mourão destaca ainda a mulher em processo de hibridização, não tanto pela mutação física ou espiritual, mas pela capacidade de estabelecimento de novas formas de comunicação entre espécies: “lê cartas, a mulher que vira híbrido, gera equivalentes, transfere – geografia dialogante com os humanos, os animais, os objectos” (2003: 144). Estabelece-se assim o que Silvina Rodrigues Lopes classifica de “regras de construção poética” em que “tudo se relaciona – o literário e o não-literário, coisas, vegetais, animais, humanos ou ideias” (1999: 110).

Em *Parasceve*, fora do Grande Maior, desaparece o júbilo e ganha evidência a voz melancólica. O plátano que a mulher vê da janela da casa de infância identifica essa voz com a do espírito bravio: “é ela que, por vezes, fala, como se toda a criação estivesse numa terrível encruzilhada” (Llansol, 2001: 116). A comparação esclarece que a dúvida não está no espírito bravio, nem na criação, mas na mulher. Isto significa que é o ser humano quem tem ainda de aprender os movimentos da natureza.

#### **4.4. Sobreimpressão, intersecção e *quilting***

O texto de Maria Gabriela Llansol vive da confluência de paisagens que o resgatam de um discurso de poder. Em *Parasceve*, obra fértil em entrecruzamentos, é o que acontece à mulher que ascende ao plátano. Conforme escreve a autora em “O extremo ocidental do Brabante”, o que une as figuras é sobretudo “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” (1991b: 129). Deste modo se forma não só a comunidade de rebeldes, como também a comunidade dos outros seres que existem na natureza, numa consciência da “interdependence that subsists between the human and the nonhuman” (Buell, 2005: 102).

O próprio plural do subtítulo de *Parasceve*, “*puzzles e ironias*”, aponta para a possibilidade de intersecções. As peças do *puzzle* vão-se juntando, ordenando, mas “o caminho move-se” (Llansol, 2001: 161). A sobreposição de paisagens em Llansol resulta da ideia de coexistência de formas, já que estas se assimilam e se transformam numa outra paisagem, sem que haja eliminação das que a originaram. A própria autora explica a fórmula: “o meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica” (1985: 130).

Deste modo torna-se possível compreender que Lisboa e Leipzig possam aproximar-se para formar Lisboaleipzig: “ao amanhecer era ainda Leipzig, mas o Elster deslocara-se progressivamente até se sobrepor ao Tejo deixando-os com o Atlântico, a Oeste e, muito próximas – as planícies do Leste” (1994b: 93). Essa fusão acaba por afectar Aossê e Johann, observadores das transformações, que recebem as imagens “nos seus *olhos de criança*” (*ibidem*). A sobreposição existente nesta “cidade ficcional de mão dupla” (Silveira, 2004: 16) estende-se às próprias figuras. As duas retrocedem à infância e Aossê vê ainda a metamorfose invadir o seu corpo. Outra testemunha destas transformações é a natureza, que se mantém como elemento tutelar: há o mar, a planície, a montanha, o sol, nuvens e “uma árvore frondosa que está ali *certamente* para receber a boa disposição dos convivas” (Llansol, 1994b: 94). Tal como em *Parasceve*, uma grande árvore é anfitrião de seres humanos.

A proximidade tanto pode gerar a sobreimpressão como estabelecer relações entre elementos díspares. Segundo Silvina Rodrigues Lopes, “a passagem de uns fragmentos a outros [estabelece-se] por uma necessidade ritmada de vazios que permitem a participação do acaso e as ligações mais oblíquas” (1988: 68). Tal é o que acontece com a visão que a narradora de *Parasceve* tem, quando sentada num banco de pedra sob o plátano:

Já sentada, apoiei a nuca sobre a rocha e principiei a ver que, por cima da minha cabeça, seguindo os raios de luz que desejavam partir, havia ruas extensas e elípticas, orifícios ou vazios entre as folhas, que correspondiam a praças verdes, que acolhiam um lugar habitado, elevado à potência da copa de uma árvore.

O meu corpo sentado perdeu-se, e fiquei visível e invisível.

(2001: 11)

De repente, há uma nova paisagem, que progride ao ritmo das frases, e o *entre* que os vazios representam transforma-se num vivo. Assim, nesta visão da narradora de

*Parasceve*, não há diluição de um mundo noutra, mas simultaneidade, ou seja, verifica-se o estabelecimento de um rizoma: uma visão possibilita a partida para um novo planalto, que neste caso é uma biosfera de seres comunitários.

Os espaços vazios entre os ramos do plátano vão-se transformando em ruas; a árvore é uma cidade; o corpo despersonaliza-se. O processo assemelha-se ao que acontece em *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa, em que se desenham na paisagem real outras imagens, projecções oníricas ou reminiscências. Neste poema, uma “horizontalidade vertical” (1915: 117) une o real das árvores ao sonho dos navios e uma paisagem transforma-se noutra através de um jogo de metáforas, como se vê pela abundância das formas verbais “são” ou “é”, por exemplo, em “a côr das flôres é transparente de as velas dos grandes navios” [sic] (*ibidem*), daí resultando visões sobrepostas. Tal como a mulher de *Parasceve* vê formas de branco mais intensas na parede do corredor, também o sujeito poético do poema IV de *Chuva Oblíqua* vê que “num canto do tecto, muito mais longe do que elle está, / Abrem mãos brancas janellas secretas” [sic] (120).

Em Pessoa, o sonho transfigura a própria realidade, pois “alastra como uma onda de irrealidade generalizada, e as imagens perceptivas são tomadas como traduções de sensações essencialmente subjectivas” (Martelo, 2005: 46). Os poemas interseccionistas pessoanos são assim indissociáveis de um sujeito poético, já que representam uma imersão no seu pensamento. Não é o que acontece em *Parasceve*, quando a aparição de uma cidade na copa do plátano é reveladora de uma outra realidade que chama o eu, atraindo-o para uma comunidade de seres cuja existência era ignorada. Ao fazer contrastar interseccionismo com sobreimpressão, Pedro Eiras afirma que “a teorização do interseccionismo define-o como autoritário e centrado no sujeito; a sobreimpressão anula o sujeito sem abdicar do conhecimento” (2005: 675). A narradora, ao ascender ao Grande Maior, perde protagonismo, mas ganha em abertura ao novo. É uma rebelde, na medida em que quer “dobrar o tempo histórico dos homens, com o desejo intenso que eles se encaminhem para uma nova terra, bafejada por um céu novo” (Llansol, 1991b: 129). Enquanto visitante da cidade-árvore, tem de moldar-se aos anfitriões, e estes disponibilizam-se para se fazerem entender, numa partilha que faz a narradora sentir-se um elo da comunidade. Assim se torna uma “textuante” (2001: 36), como os outros seres.

Afirma a autora em *Um Falcão no Punho* que “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir

caminho a outros” (1985: 55). O real que a narradora encontra no Grande Maior só se torna possível a partir dos espaços vazios descortinados entre os ramos do plátano. A técnica que permite essa simultaneidade é, segundo Silvina Rodrigues Lopes, a das “sobreposições”, pois “os vários fragmentos de mundo que não existiam antes do texto mas foram trazidos (descobertos-inventados) do tempo vazio do seu acontecimento pelo tempo vazio do novo acontecimento, existem em comunicação” (1999: 115). O Grande Maior, sendo árvore, é mais do que o espaço que as suas folhas delimitam; ele transforma-se, amplia-se, transfere-se. Como refere a narradora, “o vazio está irrequieto. O vazio produz” (Llansol, 2001: 158).

A comunidade do Grande Maior, invisível ao olhar do comum transeunte do parque, destaca-se pela harmonia com que colabora no desenvolvimento da criança-ruah. O trabalho dos seres que habitam o plátano é colectivo e não-hierárquico. Usando a metáfora da ecofeminista Karen Warren, desenvolvem um trabalho de *quilting* (feitura de uma colcha ou manta de retalhos). Para esta pensadora, os fios delimitam cada retalho “without dictating beforehand what the interior (the design, the actual patterns) of the quilt does or must look like. The actual design of the quilt will emerge from the diversity of perspectives of quilters” (2000: 66). Para Warren, o quotidiano está repleto de um trabalho invisível, mas meritório, efectuado por todos quantos não têm poder. Estabelece ainda uma ligação entre os abusos que o homem exerce sobre natureza e a discriminação, seja ela de foro racial, sexual ou político.

Tecido e fios, seja enquanto pano de rendas, seja enquanto xaile, estão também presentes em Llansol e são referidos em termos semelhantes aos enunciados por Karen Warren, já que acabam por gerar reflexões sobre o trabalho dos subordinados. Veja-se este exemplo de *Causa Amante*: “um pano de rendas sobre a chaminé, com seu círculo de fios entrelaçados; por ele sigo o caminho das recoveiras, e imagino os seus rostos em que o suor deve brilhar” (1984a: 30), para logo a seguir explicar que os marginais são a “gente-própria do nosso território” e que “acolher os marginais nas margens, que estão sempre em perigo, e em lenta evolução à beira do rio, mar, corrente de água, foi a ideia que colhi no pano de rendas feito por Eulália” (*ibidem*). O tecido serve assim para exprimir uma comunidade que, em *Parasceve*, se amplifica a todas as formas da natureza, ao enunciar-se como composto por “linhas solidárias” (2001: 42), representando o desejo de existência de “um ponto de coincidência de todos os factos, de todas as espécies, de todos os reinos” (*ibidem*).

Como um rizoma que se forma, ou uma colcha que se dobra, tecido e natureza podem assim interligar-se. Em *O Encontro Inesperado do Diverso*, Odília, uma das Damas do Amor Completo, afirma meditar “sobre tecidos, folhas secas de arbustos e desenhos anatómicos. Neles, há nervuras, fibras, veios, nervos” (1994a: 19). “Neles” é suficientemente ambíguo para abarcar a enumeração anterior; os substantivos tanto podem associar-se a tecidos, como aos mais diversos seres. Relevante é a ligação de novo estabelecida entre o homem e a natureza, ou mais concretamente entre uma actividade que a tradição associa ao universo feminino, como é a costura, e sistemas orgânicos que sustentam a vida.

Em *Parasceve*, a construção humana surge também condensada na própria natureza. Afinal, seres diversos habitam um espaço comum: o Grande Maior. Conforme sustenta Lawrence Buell, as narrativas são concebidas a partir da “interplay between «outer landscape» and the storyteller’s «interior landscape», which by implication is mediated by the «cultural landscape»” (2005: 39), pelo que a abordagem à natureza e a sua presença nos textos deve levar também em consideração formulações culturais. Em A cidade que se encontra no Grande Maior é invenção da natureza e com ela se confunde. Porém, a forma como se apresenta corresponde a uma matriz humana. Tal não é contraditório, pois o Grande Maior tudo aceita e reconverte, e nele se expande o júbilo:

Os telhados, os troncos e os cérebros fluem no seu [dos seres] movimento e, nas ruas, como já assinalei na cúpula majestosa da árvore, há passeantes alegres de pensamento extenso, e de actos felizes. Os sentimentos são cristais brilhantes.

(2001: 20)

## 5. A cidade-árvore

### 5.1. Des-hierarquização

A narradora de *Parasceve* começa por ser “visitante” (Llansol, 2001: 12) do plátano para passar a “conviva” (57), revelando que entre um e outro momentos se acentua a sua pertença ao Grande Maior. Lá, ela é a única representante humana, e esse facto, aliado à diversidade dos outros vivos que nele habitam, transforma esta árvore numa comunidade natural. Em “O espaço edénico”, Maria Gabriela Llansol refere que dedicou a sua vida literária ao desenvolvimento de “uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio para os humanos” (1995: 141). A autora esclarece a recusa do uso da palavra «civilização», pois “está demasiado conotada com os Príncipes, com o poder, e com toda a trama de usos e costumes que determina que os seres humanos sejam impotentes e que os fantasmas e as ambições fantasiosas dos poderosos sejam para se realizar” (*ibidem*).

Ora, sendo os espaços de *Parasceve* sobretudo citadinos, estando o Grande Maior localizado num parque com bancos de jardim, a esplanada de um café, cadeiros e lápis, é evidente a carga civilizacional circundante. Afirma Lawrence Buell que “a mature environmental aesthetics – or ethics, or politics – must take into account the interpenetration of metropolis and outback, of anthropocentric as well as biocentric concerns” (2005: 23), justificando assim a preocupação crescente que os estudos ambientais demonstram pela vida nas cidades, não só enquanto local de sucessivas discriminações de índole social, como de desprezo ou negligência dos espaços verdes. Em Llansol, mais do que uma recusa liminar de civilização, há uma tentativa de



harmonização do universo humano com o não-humano, como a própria designação de “cidade-árvore” (2001: 11) reforça. Ao longo de *Parasceve*, a partilha sobrepõe-se a uma vontade controladora do homem. A aproximação da narradora ao lobo é disso exemplo:

Vi-o procurar um esconderijo constituído por vegetais muito antigos e inexpugnáveis. Mas como, se nos encontrávamos ambos sobre a imensa árvore que o ar atravessava antes de chegar às narinas e à boca? Desistiu do esconderijo e ficámos parados, um diante do outro, a contemplar as respectivas cabeças, a ver como pensa quem não tem esconderijo, nem manha, nem toca.

É manifesto que ele pensa no inverno. [...]

«O inverno é o seu método de pensamento», pensei.

«Deve estar exausta de ter piedade e de não a sentir», percebi que pensava sobre mim.

(2001: 36)

A desconfiança inicial do lobo em relação aos homens evidencia-se pela busca de um esconderijo que o proteja da narradora, representante dos seres humanos no plátano. Porém, num espaço aberto como o do Grande Maior, seria difícil encontrá-lo, pelo que só resta ao lobo encarar o ser humano, assim começando um processo de entendimento mútuo. Patenteia-se aqui a “mútua não-anulação” (61) que corresponde a uma arte de viver sem hierarquias entre os vivos, neste caso com a segurança da inexistência de “manha”. Por isso a narradora pode perceber o que o lobo pensa, mesmo sem que ele o expresse verbalmente. A transparência no relacionamento entre as espécies do Grande Maior é assim uma realidade.

Em *Na Casa de Julho e Agosto*, Eleanora, a beguina-imigrante em Lisboa, expressa a repugnância que sente pelas leis da cidade ao descrever um homem de Estado transformado em pássaro que foi “expulso do seu território e condenado a desaparecer por consciente assassinato perpetrado pela generalidade de suas leis” (Llansol, 1984b: 63). O desfasamento existente entre as leis estabelecidas pelos homens e as reais consequências do seu exercício é também denunciado por Henry David Thoreau em “Civil disobedience”. Referindo-se a soldados e funcionários públicos, afirma: “the mass of men serve the state [...], not as men mainly, but as machines, with their bodies” (1849: 91). Por outro lado, políticos, legisladores ou advogados, “as they rarely make any moral distinctions, they are as likely to serve the Devil [...] as God” (*ibidem*). Restam os que seguem a sua própria consciência e acabam vítimas: “a very

few [...] serve the state with their consciences, and so necessarily resist it for the most part; and they are commonly treated as enemies by it” (*ibidem*).

Ao expressar “o medo dos países, da organização das cidades, da família, da comunidade religiosa a que fui recolhida com o receio de que a forma sensível de mim mesma se desfaça” (Llansol, 1984b: 64), Eleanora lamenta o afastamento da condição de ser vivo do homem, que se transforma num “monstro com razão” (63). Subjacente a este comentário está uma crítica à supremacia da razão no estabelecimento de relações entre os homens e entre estes e os outros seres da terra. O escalonamento hierárquico leva os homens a sentirem-se superiores, relegando o direito natural para um plano inferior. Jean-Jacques Rousseau, no *Discours sur l’Origine et les Fondements de l’Inégalité Parmi les Hommes*, salienta a responsabilidade dos homens face aos animais, que, mesmo não possuindo a capacidade de perceberem o direito natural, devem usufruir dele, e o homem “est assujetti envers eux [aos animais] à quelque espèce de devoirs” (1754: 59).

A concepção segundo a qual o homem é superior às outras espécies por ser racional é vista por Val Plumwood como “an arrogant and unidimensional worldview which judges the whole great diversity of earth life as a mere «stage» along the way to human intellect” (1994: 69). Na opinião desta pensadora, assim se criam situações de injustiça, já que não só o homem é visto como estando num patamar superior a todas as outras espécies, como também se procede a uma hierarquização dos povos, correndo-se o risco de desvalorizarem-se sociedades cujo desenvolvimento não coincide com o do mundo ocidental. Esta ideia proliferou especialmente a partir do Iluminismo, tendo, segundo Jonathan Bate, um efeito paradoxal, pois, se o seu programa é a libertação, “its effect is enslavement” (2000: 77). Por outras palavras, o homem liberta-se das leis da natureza, ao ser-lhe superior pelo exercício da razão, mas essa mesma razão fundamenta o estabelecimento de hierarquias e, como resultado, impõe-se o discurso do poder.

Silvina Rodrigues Lopes destaca o facto de que, em Llansol, a razão nunca é “suficiente, uma razão que não aceite contradições, uma razão fundamentadora. É desse modo que o texto se afasta de uma violência da representação e a «batalha da escrita» consegue afastar o humanismo, seu adversário principal” (1988: 44). Deste modo, a razão em Llansol afasta-se definitivamente de uma lógica cartesiana, opondo-se mesmo a pensamento, conforme explica a autora em *Um Falcão no Punho*: “o pensamento não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam” (1985: 39). Dispõe-se assim ao estabelecimento de um anel com o outro, ou seja, com

todo o universo do vivo, que ao longo de séculos foi visto como estando apenas à disposição do livre arbítrio do homem.

A mesma ensaísta afirma que “o ponto de vista dos vencedores, ou o ponto de vista da Ordem, é o que designa as vítimas, os rebeldes ou os marginais” (Lopes, 1988: 70), ou seja, determina a exclusão e a opressão, sustentadas pelo que Michel Foucault apelida de “vontade da verdade” (1971: 13). Este princípio, “como todos os outros sistemas de exclusão, sustenta-se num suporte institucional” (15), que, segundo este filósofo, se traduz na sociedade ocidental numa “espécie de pressão e como que um poder de coerção” (16). Como resultado, vozes dissonantes são marginalizadas. Llansol transforma algumas dessas vozes numa comunidade de rebeldes, pelo que a recorrência na sua obra de nomes como Nietzsche, S. João da Cruz, as beguinhas ou mesmo Müntzer a afasta de um discurso de poder, levando-a em busca de novos alinhamentos onde as hierarquias são evitadas.

Em *Parasceve*, os rebeldes não surgem de modo tão evidente devido ao destaque dado à natureza. Só que esta é também uma vítima, marginalizada pelo discurso de poder e, conseqüentemente, disponível para uma classificação de rebelde. Rousseau tinha-o já apontado, como hoje em dia o fazem ambientalistas e ecocríticos. Em determinados momentos, esta obra de Llansol denuncia firme e abertamente o discurso contra os abusos do poder e o antropocentrismo, conforme o extracto seguinte revela:

A multidão das árvores tem um amor fixo – fazer companhia. Não por serem boas e estarem destinadas a esse ofício, mas por dividirem e separarem. Desde que o homem é homem, estão condenadas a ser implacavelmente decepadas. E sabem-no. Por isso se deslocam e se sentam à mesa, não em si mas nas suas folhas dispersas que caem nas cadeiras.  
(2001: 23)

O homem não ouve o discurso da natureza, aqui patente não de modo verbal, mas através da queda das folhas. Se entendermos árvores como sinédoque da natureza, verificamos que ela surge como uma presença segura na vida dos homens. É-o, porém, de modo invisível, sendo negligenciada e até maltratada, conforme se depreende do uso da palavra “decepadas”. Ao adoptar o ponto de vista das árvores, salientando que a queda aleatória das folhas não é controlada pelo homem, a narradora afasta-se de uma conotação antropocêntrica. Como consequência, homem e árvores estão ao mesmo nível, sem qualquer hierarquia.

Llansol vê na natureza uma entidade em permanente evolução, ao contrário de Rousseau, que considera os animais como “une machine ingénieuse” (1754: 71). Até o homem é designado como uma “machine humaine” (*ibidem*), distinto dos outros seres pelo exercício do livre arbítrio e pela educação. Só que estes dois elementos levam-no ao esquecimento de que “tout ce qui sera d’elle [da natureza] sera vrai” (63). O afastamento do homem em relação à natureza é assim visto como responsável pela corrupção, o que induz Jacques Derrida a considerar que Rousseau vê “le progrès comme possibilité de perversion, la régression vers un mal qui n’est pas naturel” (1967: 211).

Há, em Llansol, uma definição de progresso mais positiva, já que decorre sobretudo de processos naturais ou místicos e, portanto, independentes da humanidade. Os rebeldes são seres escolhidos, na medida em que tentam transmitir uma boa-nova, pois têm “o desejo intenso de que [os homens] se encaminhem para uma nova terra, bafejada por um céu novo. Na realidade, todos foram, abertamente, ou sem uma consciência clara, místicos” (Llansol, 1991b: 129).

*Parasceve* volta-se para a possibilidade de um futuro marcado pelo nascimento de híbridos. A mulher refere-se à “contra-natureza do seu cérebro” (2001: 26), numa alusão à necessidade de não depender da racionalidade, e persegue o espírito bravio “sem qualquer lógica perceptível” (35). Portanto, a capacidade de raciocínio do homem é desvalorizada em relação a formas de entendimento que favoreçam a consolidação de uma nova comunidade de vivos. Esta ideia contrapõe-se à expressa por Luc Ferry, para quem “o homem é, por excelência, o ser antinatura. [...] É por aí que ele escapa aos ciclos naturais, acede à cultura, e até à esfera da moralidade que supõe um ser-pela-lei e não só pela-natureza” (1992: 32). A dicotomia aqui estabelecida entre os ciclos naturais e a cultura justifica, no entender deste autor, a superioridade do homem em relação à natureza. Contrariamente, Maria Gabriela Llansol aproxima a cultura da natureza.

## **5.2. Identidade e civilização**

Defende Llansol que “só o escravo pergunta quem é; o homem livre segue quem o chama” (1995: 151), conceito semelhante ao sustentado por Thoreau em “Civil disobedience”, ao apelidar o governo de “the *slave’s* government” (1849: 92), na medida em que não serve os cidadãos, mas os interesses dos poderosos. Llansol associa esta posição ao elogio do anonimato, ao considerar que ter uma identidade é uma

condição antinatura, pois serve somente para registo administrativo. Tal implica uma catalogação do homem, impedindo-o de escolher o seu caminho, ou seja, de exercer a sua “liberdade de consciência” (Llansol, 1991a: 120).

Ao não terem nome, as figuras de *Parasceve* libertam-se da sua condição de biografia civil, que as aproximaria de um domínio antropocêntrico, uma vez que só aos homens é atribuída cidadania. Em vez disso, estas figuras – humanas e não-humanas – abrem-se, por um lado, a uma comunidade mais vasta, à escala da natureza circundante, e, por outro, afastam-se de filiações culturais que as estagnariam. Por isso, afirma a narradora, tornam-se cada vez mais “não portadoras de nomes ou de obras que a cultura reconheça” (2001: 100), o que representa o resultado de todo um processo: “vejo nesse anonimato crescente o fruto do trabalho figural de muitos que tiveram nome” (*ibidem*). A identidade não é, pois, um factor a valorizar, por contraposição à capacidade de estas figuras continuamente se metamorfosearem.

Segundo Pedro Eiras, “a realidade do mutante é ética porque a perda da identidade, não sendo um sacrifício, constitui parte de um contrato «de bondade»” (2005: 548). Tal contrato fortalece os laços que unem as figuras, ao permitirem a aceitação do díspar, como se nota com o ambiente de feliz coabitação existente no Grande Maior, bem como na metamorfose que as invade ao partirem para a estepe com a criança-ruah.

Verificam-se assim duas ordens de identidades que *Parasceve* explora: a que compõe as figuras enquanto *eu* e a que estabelece relações entre um *eu* e a alteridade. O primeiro caso associa-se sobretudo à metamorfose. Já no segundo, evidencia-se o relacionamento social das figuras com aqueles que não fazem parte da sua comunidade, como se vê no episódio dos camponeses explorados da estepe. Estão mal preparados para receberem as cartas “que dão voo, depois de lidas” (Llansol, 2001: 76), trazidas pela criança-ruah. A narradora aventa hipóteses sobre o que define estes camponeses, acabando por considerar que talvez “sejam os densos que atraem, por excesso de infelicidade, as pregas de identidade” (77). Os densos, os que fizeram as leis, atribuem-lhes uma identidade, factor que os limita, impedindo-os de receberem a mensagem de que “há caminho” (*ibidem*). Por isso a narradora fica “angustiada por ver como o ruah e a criança-asa maltratam de velocidade a pobre gente” (*ibidem*). De facto, esta “gente” está ainda presa ao tempo e, tal como os agricultores de *O Senhor de Herbais*, é “gente boa, em suma. Gente do tempo e do mundo [...]. Gerados para a derrota” (2002: 15).

Poder-se-á questionar se os homens estarão preparados para uma identidade que passe pela adoção de entendimentos novos com o universo não-humano. A mulher de *Parasceve* sugere uma resposta, ao hibridizar-se. Ela não tem uma identidade cristalizada, pois o seu nome nem sequer é enunciado; despoja-se em busca de um novo caminho; une-se a um lobo; gera um ser híbrido, sem sequer pensar “que isso tinha um nome, no vocabulário humano, que era o dela” (2001: 53). A mulher aceita o desafio de ultrapassar o medo, adotar o espírito bravio e criar um novo ser: “desse seu conluio [do lobo e da mulher] nasceu a geração sem-nome. Uma temível geração. Não só capaz de metabolismo, mas igualmente de metamorfose” (56).

A proposta para o futuro é, pois, a de uma união entre os seres coabitantes num mesmo ecossistema. Será essa a mensagem que a criança-ruah quer transmitir aos camponeses da estepe, sinédoque de habitantes da Terra. *Onde Vais, Drama-Poesia?* esclarece o sentido dessa mensagem:

a Boa Nova dirige-se à Terra no seu todo: não só porque nesta se desenvolveram entidades irreduzíveis mas também porque é no seu todo que está ameaçada. [...] A ideia de que tudo o que não é humano tem, tal como o humano, necessidade de redenção, é vital para a nossa continuidade aqui, ou noutra lugar.

(2000a: 44)

Por isso, a existir um ideal de cidade na obra desta autora, ele não corresponde a um espaço estruturalmente organizado por leis humanas para a realização das ambições dos homens, mas o de uma cidade-árvore. Em *Parasceve*, o “plátano-cidade parecia o globo do mundo” (Llansol, 2001: 18), comparação que aproxima o Grande Maior desse ideal, ao aceitar todas as espécies sem discriminações e ao revitalizar o que nele é depositado.

A palavra “civilização” é depreciada na obra llansoliana, por estar conotada com o poder, “em que tudo se insere na necessidade de um quadro, inclusive um quadro alternativo de riqueza, ou de pobreza” (1985: 51). *Parasceve* associa até o conceito de civilização ao definhamento dos homens e ao exercício da força (2001: 17). A análise que Rousseau faz da organização social é de igual modo negativa, ao considerar que o homem se vê subjugado por necessidades artificiais e escravizantes: “il devient l’esclave en un sens, même en devenant leur maître: riche, il a besoin de leurs services; pauvre, il a besoin de leurs secours” (1754: 105). Daqui provém “l’ambition dévorante, l’ardeur d’élever sa fortune relative, moins par un véritable besoin que pour se mettre

au-dessus des autres” (*ibidem*). Assim nasce a cobiça, geradora de desigualdade e injustiças. Em Llansol, a ambição devoradora é suplantada pelo ideal do pobre, “figura do desejo, e não do poder”, conforme sublinha Silvina Rodrigues Lopes (1988: 26). Esta figura opõe-se a “um imaginário de exclusão que parece ameaçar a espécie humana” (*ibidem*) e que, até *Parasceve*, se materializa através da alusão repetida à batalha de Frankenhäusen.

O processo de transformação que a criança-ruah atravessa exemplifica uma alternativa à civilização humana. Inicialmente apelidada de «Triste Véspera» (Llansol, 2001: 27), quando encontrada pela mulher no quarto de arrumos, a criança esquelética é absorvida pelo Grande Maior, ganha velocidade, aprende, hibridiza-se e transforma-se num mensageiro da Boa Nova. O nome inicial dado pela mulher só é adequado enquanto pertença da convencional civilização humana. Assim que é acolhida pela natureza, a criança ilumina-se.

A cidade humana está ultrapassada em *Parasceve*; Sócrates simboliza essa decadência, ao aparecer descrito como um velho andrajoso. Alguém-infância vê nele apenas motivo de riso: “a tonalidade da sua voz [de Sócrates], os seus passos jocosos de velho em qualquer cena incitam-na, feliz, a soltar gargalhadas, sem nenhuma maldade, sobre o mundo” (Llansol, 2001: 80). A sociedade ocidental é assim desmontada. Sócrates está moribundo, após a ingestão de cicuta e “ri, como se Atenas fosse ali” (94). Conhecimento e estruturação civilizacional precisam agora de um novo ressurgimento, que a criança-ruah anuncia.

Por isso é natural o protagonismo do Grande Maior, em *Parasceve*: uma grande árvore, um plátano de origem indeterminada, num parque de uma cidade não identificável, mas suficientemente cordato para receber a narradora e partilhar com ela ensinamentos. Escreve Carlos Vaz que “aceitar dar a voz à Natureza, para que possa obter a *forma viva*, é encontrar um real distinto do da vida social, por ter em si a aceitação do *mútuo*”. (2005: 101). Talvez o Grande Maior não seja distinto da vida social, mas acaba por ser um espaço paralelo, disponível, de facto, para novos entendimentos e afectos.

### 5.3. Entendimentos

Des-hierarquizado e plural, o espaço imaginante de Llansol opõe-se frontalmente a um discurso de poder, e partilha com Rousseau a dor resultante do sofrimento dos que

não têm voz, incluindo a dos animais ou dos vegetais: “como os seres não estão hierarquizados, adquirem a sensibilidade da mágoa: sentem com grande acuidade o abate das árvores, o sujar da água, a criação de corpos artificiais, a destruição do jogo pela intriga, a mancha que o desprezo deixa sobre a bondade” (Llansol, 1995: 152). Ao referir-se a *seres*, Llansol abrange todo o universo humano e não-humano; equivale-os enquanto seres sensíveis, possuidores de um entendimento que transcende o domínio da racionalidade. Equivale-os ainda tanto na dor causada pelo atropelo dos seus direitos, como no próprio acto jubiloso do estabelecimento de comunicação – o espaço do vivo – e na prossecução de um caminho de aprendizagem comum, como o que acontece em *Parasceve*.

Nesta obra, o ser humano não se destaca pela sua superioridade; antes, é retratado em toda a sua vulnerabilidade (a mulher do dicionário e o seu contínuo despojamento) e vontade de conhecimento do outro (a narradora). Por isso se compreende que esta exclame: “mas eu sou humana, meu privilégio e limitação” (2001: 77), numa altura em que se sente incapaz de acompanhar a velocidade da criança-ruah. O mesmo poderia dizer a mulher quando quebra o vaso, momento iniciático da sua transformação. O ponto de coincidência destas duas figuras reside no afastamento progressivo dos seus pares humanos. São até raros os momentos na obra em que estas figuras comunicam com outros homens. Esta ideia espelha o que Jonathan Bate definiu como sendo o papel da ecopoética: “to engage *imaginatively* with the non-human” (2000: 199).

Em *Parasceve*, a adopção de um plano de convergência dos seres não é pacífica desde o início. A perplexidade face à importância da natureza está subentendida numa fase em que a mulher começa a dar os primeiros passos em direcção ao espírito bravo:

À medida que aprende a decepar os nós da sua mente, mais se espanta que a natureza a tenha criado como uma reprodução que não reconhece ter qualquer dívida com essa natureza. Como se a natureza contradissesse a natureza, ou fosse da sua natureza proceder assim.

(Llansol, 2001: 24).

Portanto, a mulher apercebe-se da presença até aí ignorada da natureza e sente-se parte integrante dela. Não surpreende, pois, que, notando a transformação gradual, acabe por cindir-se em instinto (metonímia do corpo) e pensamento. É o cérebro que a alerta para os perigos, mas ela sente-o como exterior a si – ela seguirá o instinto que a conduzirá a um “corpo-variedade” (31) resultante do seu relacionamento com o lobo. A contraposição do homem à natureza é deste modo inexistente, como se vê pelo



nascimento de uma criança híbrida. Defende José Augusto Mourão que “a tese mais geral da nossa autora é que há trânsito entre a Presença não-humana e o humano que somos. Que esse trânsito obedece a percepções de formas fragmentadas dessa Presença” (2003: 41). A “Presença não-humana” é aqui indissociável da ideia de Deus, mas poderá também abranger todos os seres, pelo que a alusão ao “trânsito” destaca o movimento perpétuo das figuras na obra llansoliana e as possibilidades de relacionamento físico e espiritual que estabelecem.

Na quarta e última parte de *Parasceve*, “À beira do rio da escrita”, a mulher entra em diálogo com o Alguém-texto, identificando-se como “aquela que ajudaste a pensar, impedindo-a de raciocinar” (176), ou seja, “a sair do mundo-coisa e a mergulhar no Alguém-mundo” (*ibidem*). Este o seu trânsito: afasta-se do raciocínio convencionalizado como atributo humano, para se aproximar de um universo amplo, disponível para todas as transfigurações, e que inclui natureza e o próprio texto. Vive, agora, mais próxima de todos os outros vivos, humanos ou não.

Sustenta Martin Heidegger que “talvez aquilo a que [...] chamamos sentimento ou estado afectivo, tenha mais razoabilidade [...], porque é mais aberto ao ser do que toda a razão que, entretanto, se tornou *ratio*, e foi falsificada pela interpretação racional” (1936: 18). Afecto e sentimento são incontornáveis em Llansol e, no acto criativo, coexistem com “o pensamento do fulgor que já estava criado”, conforme escreve em “O encontro inesperado do diverso” (1991c: 135). Para esta autora, “sempre o afecto me pareceu o caminho que me levaria ao íntimo do mundo” (*ibidem*). O Grande Maior de *Parasceve* é um nítido exemplo disso mesmo, pois para além de *habitat*, é também um local que ganha em fascínio por não ser racionalmente inteligível, pelo menos do ponto de vista humano, como reconhece a narradora: “encanta-me viver empoleirada nesta estranha forma de consciência” (2001: 24).

Em *Amigo e Amiga*, a propósito de *Parasceve*, diz a narradora: “o urso sentindo que de músico se tornara passeante desvirtuado ou indivíduo que tem muito raciocínio e pouco entendimento, decidiu regressar à árvore” (2005a: 107). A oposição estabelecida entre *raciocínio* e *entendimento* evidencia a rejeição de uma razão suprema, por nem sempre ser verdadeiramente orientadora. O regresso à árvore, casa protectora e agregadora dos mais variados entendimentos, representa o retomar dos laços com os restantes vivos, ou seja, o regresso à comunidade. Conforme escreve Etelvina Santos, viver e conhecer não é privilégio dos humanos: “no espaço edénico, todos os vivos se

«reconhecem» como fazendo parte do universo; todos sentem, cada um a seu modo, necessidade de estima e de respeito pela sua autonomia” (2008: 78).

*Walden*, de Henry David Thoreau, obra de meados do século XIX mas recorrentemente relida na actualidade numa perspectiva ecocrítica, intui já as possibilidades a explorar para um novo entendimento homem-natureza. A sua perspectiva não é a de uma mera contemplação extática de uma paisagem esplendorosa, mas a de uma busca de laços com os outros seres e com o espírito da natureza. “Shall I not have intelligence with the earth? Am I not partly leaves and vegetable mould myself?”, interroga o narrador (1854: 95), evidenciando, por um lado, uma ligação mental ou espiritual com a terra, aqui enquanto sinónimo de “inteligência”, e, por outro, a corporalidade do seu próprio ser, feito de folhas e vegetais. Daí que afirme: “my head is hands and feet. I feel all my best faculties concentrated in it. My instinct tells me that my head is an organ for burrowing, as some creatures use their snout and fore-paws, and with it I would mine and burrow my way through these hills” (68).

A exaltação do instinto animal, mais do que revelar uma devoção pela natureza, representa uma tentativa de estabelecimento de pontes entre o seu ser – o humano – e as origens do universo, por sentir que o raciocínio determinou a perda de inocência: “I have always been regretting that I was not as wise as the day I was born” (*ibidem*). Thoreau esclarece aqui os motivos que o levaram a tentar regressar a um estado natural, o mesmo que Rousseau nostalgicamente considera perdido. A ligação ao mundo natural e a percepção de que há uma forma de inteligência sensível, que passa para lá da materialidade, vai-se imiscuindo pela obra, evidenciando-se em episódios como o do seu contacto com um mergulhão, que com ele brinca no lago, terminando o jogo estabelecido entre homem e animal com a chuva que agita o lago: “I was impressed as if it were the prayer of the loon answered, and his god was angry with me” (163). Num confronto homem-natureza, é esta a vencedora.

#### **5.4. Linguagens em coabitação**

*Parasceve* rejeita a impossibilidade de comunicação entre as espécies. Quando a narradora afirma “de repente, o pensamento de todos os presentes tornou-se veloz, ou seja, intuitivo” (2001: 65), ela admite a hipótese de haver um pensamento comum a percorrer as figuras, reforçando a ideia de que o modo de contacto entre os vivos desta biosfera transcende a palavra. Gusty Herrigel, em *Zen e a Arte do Caminho das Flores*,

destaca que “o «espírito verdadeiro» do Ensino não pode ser expresso por palavras. As palavras são, na melhor das hipóteses, pontos para se chegar a ele. Quer dizer: aquele que fala não sabe, e aquele que sabe, não fala. [...] A tarefa do aluno é inferir dele” (1960: 23). É isso que a mulher de *Parasceve* faz durante o diálogo com o olho de árvore, ao tentar perceber os seus silêncios.

Claire Williams alude à busca efectuada por alquimistas de uma linguagem primordial, anterior à construção da mítica Torre de Babel. Para eles, “a language exists which can be intimated by anyone, no matter which their mother tongue may be, from nature and the environment” (2002: 1). O modo como Llansol estabelece redes de comunicação entre as figuras do seu texto reflecte, segundo a ensaísta, uma formulação alquímica, pois “Llansol plays on this idea in her understanding of the communication between humans and animals, plants, furniture, water and other objects and also in her use of familiar (or unfamiliar) historical figures” (*ibidem*). *Parasceve* ilustra esta ideia. Sempre que a narradora ascende à árvore, os seres nela habitantes “toma[m] rosto que uma humana como eu reconhe[ça]” (2001: 13). Os laços estabelecidos ficam assinalados através de um beijo simbólico: “estendendo os lábios, beijaram-me todos numa só, que era mais alto do que eu” (*ibidem*). Portanto, o uso da linguagem verbal não é a única forma de comunicação no Grande Maior. Há outras de mais difícil apreensão racional que o possibilitam. Lá, “saudar entre as pessoas era o equivalente de dialogar” (88), o que significa que as palavras, enquanto artifício humano, não são imprescindíveis para o estabelecimento de uma comunidade.

Ao texto transparente usado para relatar a vida em metamorfose do Grande Maior a narradora dá o nome de “textualino” (Llansol, 2001: 66), ou seja, texto cristalino, sem imposturas, como o que Témia, “a rapariga que temia a impostura da língua”, procura noutras obras de Llansol. “O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente”, que assinala o renascimento da cabra sacrificial com que começa *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990a: 7), situa-se na natureza. Nascendo do sangue da cabra e transformando Aossê em ave, ela é uma língua de palavras ausentes – os efeitos e actos bastam enquanto interpretação. Henry David Thoreau, em *Walden*, procura também interpretar a língua da natureza, mas fá-lo através da onomatopeia e da personificação. Por isso, ao ouvir os pios de mochos comenta: “they give me a new sense of the variety and capacity of that nature which is our common dwelling. Oh-o-o-o-o that I never had been bor-r-r-r-n! sighs one on this side of the pond” (1854: 86). Em

*Parasceve* tal é desnecessário: as espécies encontram o seu modo próprio de se fazerem entender.

A atracção crescente da mulher pelo lobo leva-a a pensar na comunicação possível entre os dois:

«falarei com ele sobre as coisas semelhantes das nossas vidas», sobretudo, da música que ambos tinham ouvido. Podiam igualmente falar da lixeira e do conhecimento. E, no seu máximo, o perfume do lobo apagaria todas as palavras. Afinal, a melhor maneira de falar não é comunicar, mas escrever. Desenhos e desenhos, sons e sons, para fazer sentir o que na outra sensibilidade está ausente.

(2001: 55)

A fala – elemento caracterizador da humanidade – é totalmente subalternizada pelo lobo que apaga as palavras. Mesmo as escritas são “desenhos”. Restam assim apenas sons e traços, por um lado, cuja função é estabelecerem laços de entendimento entre as sensibilidades da mulher e do lobo, e a música, por outro, que, tendo sido ouvida pelos dois em simultâneo, é já uma referência comum. Salienta-se ainda a irrelevância daquilo que entre os dois será dito, pois tanto poderão falar da lixeira como do conhecimento. Esta associação aparentemente casual resulta em algo tão estranho quanto revelador: talvez o conhecimento – conceito associado ao homem – seja menos importante do que a sensibilidade que une dois seres díspares. Certo é que existe uma linguagem que lhes permite a comunicação, semelhante ao que a própria autora já descrevera em *Um Falcão no Punho*: “os efeitos da noite são a Casa, os animais, o Augusto, um entendimento claro e imaginário com eles, sem alterações” (1985: 11).

Em “O encontro inesperado do diverso”, Llansol reconhece a presença de animais e plantas nos seus textos como estando “ao mesmo nível ontológico do ser-humano” (1991c: 141), em que “tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação. Tudo comunica por incompreensão” (142). De novo, entra-se no campo da não-racionalidade, por um lado, e da aprendizagem, por outro. Os vivos que coabitam numa biosfera caminham lado a lado, num processo de “eterno retorno do mútuo” (143). *Parasceve* radicaliza esta ideia, ao propor não o encontro do homem com uma forma de igual modo humana, mas a formação da criança-ruah, uma espécie de síntese de todos os vivos.

A própria escrita, enquanto forma de expressão humana, é posta em causa em *Parasceve*. Michel Foucault alerta para o facto de que “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por

um certo número de procedimentos que têm por fim esconjurar os seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar a sua pesada e temível materialidade” (1971: 9). O percurso da narradora na cidade-árvore leva-a a questionar até a caligrafia, por também ela simbolizar o exercício de um poder controlador:

No denso, a liberdade é rara e muito lenta. Não tenho outra definição para caligrafia. Insensivelmente, e sem dar por isso, resvalando, eu própria comecei a aumentar o tamanho da minha caligrafia atrás da qual se agitam melros e pardais.

A caligrafia cresce em excesso e reflui para a nuca da criança-ruah. Uma nuca de asa. [...]

«Quando ensinar a criança-asa a ler, estarei a ensinar-lhe uma língua morta», pensei com melancolia.

(2001: 51)

A função da narradora no Grande Maior é dar uma consciência à criança-ruah e, para que esta cumpra a sua missão de mensageira, terá de aprender a ler a língua humana. Só que, sendo *Parasceve* uma obra que aponta uma comunidade em formação, onde o homem não tem supremacia, a probabilidade de esta língua vir a extinguir-se é real. Daí a melancolia, só superada pela imagem da natureza, que surge como salvífica. Afinal, a caligrafia ampliada desvenda os pássaros que a constituem, ou seja, uma criação humana transforma-se na representação em papel do canto dos pássaros. Portanto, ao transferir-se para a nuca da criança-ruah, não lhe leva um ensinamento de poder, mas de pluralidade e aceitação das diferentes espécies, incluindo o homem.

Afirma Jacques Derrida que “je n’ai qu’une langue et ce n’est pas la mienne, ma langue «propre» m’est une langue inassimilable. Ma langue, la seule que je m’entende parler et m’entende à parler, c’est la langue de l’autre” (1996: 47). Assim, a língua, enquanto instrumento de comunicação, é colectiva, mas percebe-se e usa-se de modo individual. Também a criança-asa vai aprendendo a língua de um modo individual, ainda que a partir de um ensinamento humano. A mensagem que transmitirá, porém, transcende a humanidade.

No diálogo estabelecido na cidade-árvore, todos partilham intuitivamente uma nova noção de pertença, que nada tem que ver com “l’établissement de la Loi et du droit de propriété”, caracterizada por Rousseau (1754: 118) como a primeira causa da desigualdade. Talvez o Grande Maior, assumindo uma condição de *habitat* de tantos seres mutantes, unidade englobadora de uma diversidade de seres, pudesse dizer como

Jacques Derrida “le monolinguisme dans lequel je respire [...] c’est pour moi l’élément. Non pas un élément naturel, non pas la transparence de l’éther mais un milieu absolu” (1996: 13). Sem tempo, ou de todos os tempos, sem memória, ou de todas as memórias, enquanto sopro de tantas espécies evolutivas que nele habitam, ele é um meio absoluto, ou seja, um ecossistema, onde os seres coabitam num estado de júbilo contagiante.

“We especially love the spaces which afford us protection, first those within the house – secret rooms, drawers, chests, wardrobes – and then their equivalent in the world, especially nests and shells, the respective refuges of vertebrates and invertebrates”, afirma Jonathan Bate (2000: 154). Essa a função do Grande Maior em *Parasceve*, local que tudo absorve e transforma, dos cacos do vaso partido à própria narradora. É um plátano que se limita a ser, sem tempo nem local determinado, mas que assume a responsabilidade de salvar uma criança humana de perder o seu ruah, ou seja, “a parte mais íntima e activa do som” (Llansol, 2001: 177), elemento principal para que cumpra a missão de mensageira, após o processo de transformação que atravessa.

## 6. Advento de novas formas

### 6.1. Questionar o humano

*Parasceve* incide sobre as possibilidades de um futuro de convivência entre os seres, assim apontando uma comunidade em formação. A criança-ruah indica um caminho: dada a sua condição de híbrido, não possuindo pais identificáveis, incorporando elementos das mais variadas espécies, simboliza uma pós-humanidade, onde o domínio do ser humano é relativizado. Pensadores como Rebecca Raglon denominam o mundo actual de “post natural wilderness” (2008: 2), ou seja, um mundo antropogénico marcado pela inexistência de um único ponto do planeta onde o homem esteja ausente. *Parasceve* não contradiz essa ideia. Porém, ao apontar um futuro de entendimento entre as espécies, promove não um retrocesso, mas uma involução, destacando o protagonismo esquecido da natureza. O que se nota nesta obra é a reaproximação do humano ao não-humano. O “sempre-máximo” (expressão recorrente em *Parasceve*) dessa comunidade será a formação de híbridos.

Aquecimento global, alteração de ecossistemas, doenças resultantes de manipulações genéticas modificaram a natureza, porventura definitivamente. Segundo José Augusto Mourão, “este é o tempo das grandes devastações, mutações, hibridismos”, como se vê pelo facto de “o simulacro, o clone, a prótese [estarem] a substituir o real, por deiscência, por desnaturação do humano em relação ao biológico” (2003: 127). Nestas circunstâncias, o homem opõe-se à natureza, para assumir o papel de controlador não só do seu destino, como do dos restantes seres. Por isso o debate da “formulação de um código de antropotécnicas”, conforme referiu Luís Quintais (2005:

10), é tão pertinente, já que o homem está a “entrar activamente no jogo da selecção” (*ibidem*).

Ao relativizar o poder do homem sobre a natureza, *Parasceve* afasta-se desse jogo. Criações insólitas que anunciam a união do díspar são mais consentâneas com o futuro do híbrido proposto nesta obra. Isso nota-se na descrição do nascimento de Eros, fruto de Pénia e de Poros, como se vê também no relato do nascimento seguinte:

«Ninguém ter» quer ver. Sua mão alonga-se e vem buscar à mulher o coração. Sua mão alonga-se e vai buscar ao velho o olhar irónico que incendiou a maior parte do pensamento dos homens.

Está a fazer um trabalho de mulher, «ninguém ter». A parir na coisa um infantil que a mulher não vê onde foi buscar. Um infantil que a infância dos homens nem sequer concebe. Está a nascer o sempre-máximo de um olhar irónico. Não nasce de uma semente. Não nasce de ninguém. Parece que está a dizer «nada». Pode estar a dizer «adan».

(2001: 95)

O “velho” é Sócrates. A criação é feita por um gesto e, por um jogo de palavras, estabelece-se uma evidente associação a Adão. O homem, portanto, não tem interferência neste acto criador, nem a capacidade de o perceber. Estando a mulher a atravessar um processo de rejuvenescimento, o próprio conhecimento é desvalorizado, como se vê pelo comentário da narradora: “saber seria um paraíso de batota descarada” (92). No passado, Sócrates terá incendiado o pensamento dos homens; neste momento, enregela com a cicuta e, prestes a morrer, tenta libertar-se do conhecimento, por não ter a intenção de perceber o que está a ser gerado; basta-lhe cheirá-lo. A morte anunciada de Sócrates e o grito de alegria de Alguém-infância para a mulher “não deixes a mente renascer” (95) indicam que, neste novo *Génesis*, a racionalidade não é um traço que superiorize o homem em relação aos outros seres.

A criação a partir de um coração e de um sorriso irónico une um elemento natural a um traço civilizacional, respectivamente, distanciando-se de um mundo pós-natural onde a preponderância incide sobre a *techné*. Por isso, o ser híbrido que a criança-ruah representa não é o ciborgue de Donna Haraway, definido como “a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction” (1991: 50). Sendo uma realidade social, dentro da esfera própria que é o Grande Maior, e sendo uma criatura de ficção, a criança-ruah não depende da máquina para existir: os processos que levam à sua concepção são meramente naturais. Mesmo o



piano – instrumento e, portanto, resultado da evolução tecnológica – interessa apenas pela música que emite, indicando que um dos contributos humanos para o ser em formação pertence ao domínio da estética, modo através do qual os textos llansolianos “se dirigem ao real” (Llansol, 1991c: 140). Por isso a criança-ruh se distingue do ciborgue, ainda que parta também de um *Génesis* sem pecado original, pelo que está “outside salvation history” (Haraway, 1991: 151).

Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Llansol refere a natureza como “o terceiro sexo” (2000a: 215), por ser “um neutro” que “não imagina sequer de onde possa vir” (*ibidem*). Nesta perspectiva, a criação de mais um ser híbrido como acontece em *Parasceve* dissocia-se do mito bíblico do jardim do paraíso, já que neste a origem é explicitamente um desígnio de Deus. Nesta obra de Llansol, o ser surge, podem identificar-se os elementos que agem para o seu aparecimento, mas não se nomeia o criador. Mesmo o Grande Maior é apenas o lugar onde a criação acontece.

O dinamismo evolucionista que acompanha a formação da criança-ruah ultrapassa a inquietação provocada face a um futuro da humanidade dominado pela antropotecnia, consoante a preocupação manifestada por pensadores contemporâneos. Peter Sloterdijk pergunta “se uma futura antropotecnologia irá ao ponto de pôr em prática um planeamento explícito dos caracteres genéticos” (1999: 65), acabando por levar a que os estadistas entrelacem “as propriedades propícias de pessoas dóceis por livre vontade” (71).

Tal perspectiva, baseada no pressuposto platónico da criação de um estadista-pastor do zoo humano que seria um “humanista absoluto, o amo real da ciência pastoral” (73) é o oposto da criança-ruah. Este ser formado a partir da confluência de traços de espécies distintas será antes mensageiro da inquietação, como se vê na reacção da narradora sobre o efeito causado por ele nas gentes da estepe: “sinto-me angustiada por ver como o ruah e a criança-asa maltratam de velocidade a pobre gente, e lhes destroçam o tempo pausado” (Llansol, 2001: 77). Por isso, sendo também um encontro inesperado do diverso, a criança-ruah não pretende a uniformização dos seres nem aceita a proposta de apagamento da linha de rivalidade que separa os mundos; aceita apagar “apenas a rivalidade” (78).

Em *Parasceve*, o ímpeto criador da natureza sobrepõe-se a uma vontade manipuladora do homem. A mulher é disso exemplo, ao adaptar-se gradualmente a um novo ser, aceitando com naturalidade o espírito bravio que o lobo lhe incute. Ela própria se hibridiza, uma vez que incorpora não só o cheiro do lobo, como também o riso de

Sócrates: “cai e apaga o velho andrajoso. Apenas o seu riso irónico se associa aos cheiros do lobo e da chuva” (Llansol, 2001: 96). A cidade socrática é absorvida pelo ser híbrido emergente.

A união do lobo com a mulher, bem como o acolhimento do díspar por parte da criança-ruah, que anui a “caminhar ao lado de qualquer ser criado” (60), revelam a aceitação das forças criadoras da natureza. Conforme palavras da autora, a acção do vento “afasta de nós o espectro monstruoso do monohumano” (2000a: 177). Implicitamente, o que está em causa é a preservação da diversidade. E se os três sexos são a natureza, o homem e a mulher, “a maneira como eles se relacionam entre si, na infinda variedade de cada um, forma a coisa, dita mundo” (1986: 48). “Mundo”, para Llansol, é uma comunidade de espécies, não sinónimo do que Heidegger define como “abertura que se abre aos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico” (1936: 38), pois este filósofo restringe-o à dimensão humana no que ela tem de estruturação histórico-cultural. Em *Parasceve*, “mundo” é o Grande Maior, organismo auto-suficiente e agregador, onde grassa uma atmosfera jubilosa.

A sociedade humana actual contrasta com o ambiente descrito tal como é perspectivado por Maria Gabriela Llansol. A Gare do Oriente, descrita em *O Senhor de Herbais*, revela-o. Há duas versões sobre passageiros que Ana, Llansol (aqui enquanto figura) e Psalmodia observam. Se esta demonstra o seu entusiasmo por ver neles gólems e, portanto, criações mágicas, ainda que disformes, já para Llansol “melhor teria sido imaginar elefantes, cartas e sonhos” (2002: 73). A floresta “moderna-gótica” (*ibidem*) criada pelos humanos – metáfora da gare – é uma imagem grotesca, pois das suas árvores pendem “enforcados cordeiros e aves, além dos habituais activos em pedra” (*ibidem*). A sucessão de *slogans*, também eles deturpados, como se vê em “coca-cola é esmola”, ou “mercedes é misericórdia” (*ibidem*), reforçam uma interpretação pejorativa do humano. Ainda que tentem assumir um papel de criador (os gólems são criações humanas, tal como as obras arquitectónicas), as obras produzidas pelos humanos nunca atingem a perfeição. Mesmo as suas figuras se desfiguram e perdem a corporalidade, como acontece com a voz que se ouve na estação, ao ser descrita apenas como “altifalante feminino” (*ibidem*).

Em *Finita*, Llansol destaca o fracasso do homem na compreensão da natureza: “quando é que o homem, **de forma mais capaz**, se julgou **forma única** e exclusiva?” (1987: 125). As palavras a negrito (da autora) reflectem a aptidão dos homens de agirem sobre a natureza, mas também, e sobretudo, a perspectiva autotélica que adoptam sobre

o meio envolvente. A proposta llansoliana contradiz esta posição, já que o objectivo humano deverá ser o de “sonhar fisicamente a nova variedade de seres, desejá-la intensamente, aprender a dar-lhe forma de criança e saber finalmente qual o destino que coube à vida” (*ibidem*). Deste modo o homem deve ser apenas uma espécie entre várias, sujeita às leis naturais e vivendo harmoniosamente com as restantes.

## 6.2. A evolução dos seres

Era convicção de Charles Darwin de que o homem nunca poderia igualar a natureza na sua acção criadora, visto ser também ele resultado dessa criação. Segundo este cientista, “Natural Selection [...] is a power incessantly ready for action, and is as immeasurably superior to man’s feeble efforts, as the works of Nature are to those of Art” (1859: 32). A descrença num domínio absoluto do homem sobre a natureza é aqui evidente, como se torna clara a ideia de que há um movimento contínuo de transformação das espécies. Em *Parasceve*, Llansol atribui protagonismo a cada espécie, na medida em que cada uma é fruto da interpretação que faz do meio circundante, sendo assim responsável pela sua própria evolução:

a teoria da evolução das espécies                      selecção por adaptação  
revela, na sua contrapartida, um enunciado radical. Se cada espécie se adapta às circunstâncias do meio, cada espécie representa uma leitura das virtualidades desse meio. Cada espécie é uma leitura. A viabilidade de cada espécie é sobrevivência específica porque representa, de facto, uma descrição específica do real. Tantas quantas as espécies. Cada uma delas é, se bem entendido, uma história consistente do meio terrestre. Há, desta Terra, infinitas descrições possíveis... desde que escritas. Mais, dentro de cada espécie, há várias leituras. Tantas quantos os desvios evolutivos.

Mas haverá apenas diversidade?

Será possível que as leituras sejam convergentes e solidárias?

(2001: 37)

Registe-se o elogio à heterogeneidade, reforço de uma ideia de inclusão das espécies, apesar de todas as diferenças históricas ou interpretativas. A consciência da partilha de um lugar – a Terra – terá necessariamente de as aproximar. A evolução não é, pois, um processo de diferenciação; é também fusão, como a criança-ruah virá comprovar. Assim se compreende a existência dos híbridos: a leitura que as espécies fazem da evolução pode ser tal modo convergente que as leve à fusão, criando novos

seres. Conforme questiona a autora em *Amigo e Amiga*, “e se não for um humano que há-de vir, mas a próxima forma que teremos?” (2005a: 71).

Se a evolução das espécies parte da interpretação que cada uma faz de si própria, então o conceito de monstro tem de ser revisto. Afirma Darwin que “by a monstrosity I presume is meant some considerable deviation of structure, generally injurious, or not useful to the species” (1859: 24). Llansol não destaca o conceito de utilidade na evolução das figuras. As modificações a que são sujeitas resultam da sua leitura do mundo e da comunicação entre os seres. Ao profetizarem um novo advento – uma nova forma de seres, que serão híbridos de várias espécies ou reinos, sendo a criança-ruah o seu anúncio, ou a preparação de uma nova era –, as espécies estranhas que povoam *Parasceve* distanciam-se do conceito de monstro, para representarem o estabelecimento de anéis entre os seres.

Afirma a narradora que a “forma mutável” da criança-ruah “seria dita, no mundo em que nasci, quimera ou monstro” (2001: 66). O condicional é esclarecedor quanto à sua opinião sobre a convencionalidade do mundo dos homens, que não aceitaria com leveza a existência de tal ser: sendo quimera, seria mero sonho; sendo monstro, seria uma ameaça. Em *O Ensaio de Música* a narradora explica que “a Quimera não é um vivo. É um *inquietante* que não sabe sonhar” (1994b: 167), por oposição aos vivos que sonham no quotidiano. Por isso não são quimeras nem a criança-ruah, nem os restantes vivos de *Parasceve*, uma vez que o sonho os acompanha e age com eles, como o percebe mulher antes de sair do quarto de arrumos: “não lhe pusera o sonho uma gabardina no quarto?” (2001: 90).

A quimera é um enigma “porque não nos é possível compreender o que é, nem imaginar como existe” (Llansol, 1994b: 71). Para além disso, desestabiliza, ao criar ilusões, conforme afirma a narradora de *Onde Vais, Drama-Poesia?*: “mas há um sexo que desconhecemos, o que vem do futuro, chame-lhe vontade de mudança, vaga aspiração, desejo fortíssimo” (2000a: 263). Deste modo, a quimera opõe-se ao êxtase a atingir no quotidiano (premissa inicial de *Parasceve*), para ser apenas um meio deceptivo, “impossíveis que vêm destruir o que havíamos construído com o bom senso” (264). Nesta perspectiva, a criança-ruah, assumindo uma forma estranha ao olhar do humano, distancia-se do conceito de monstro, para ser uma figura-síntese criada com o fim de transmitir a Boa Nova a todos os vivos.

Em *O Ensaio de Música*, Aossê explica a uma criança o contrato estabelecido entre Deus, os homens e a restante criação, que “confiara no homem, [vira-o] como uma

espécie de ponta extrema” (1994b: 106). Mas este veio a desvirtuar o contrato e a pôr em risco o futuro: “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” (107). *Parasceve* é uma alternativa mais optimista para as relações entre as espécies graças ao hibridismo. Os habitantes do Grande Maior, distorções de espécies empiricamente reconhecíveis, comunicam e influenciam-se de modo recíproco.

Afirma Ana Paula Guimarães que há textos da tradição popular onde o homem perde centralidade, transformando-se numa figura “que não vive *na* terra mas convive *com* a Terra; um ser humano condómino *na* terra, a qual não é ainda habitat, casa, *oikos*, cenário, lugar, topos, mas sim personagem, pessoa (deusa?), uma entre os diversos vivos” (2001: 51). Ainda que estando ausente uma relação de superioridade humana face à natureza, as duas entidades continuam a existir separadamente. A proposta de *Parasceve* é diferente, já que sugere o nascimento do híbrido e, como consequência, ressalta a ideia de que “a evolução não será uma catástrofe” (Llansol, 2000a: 180), mas uma partilha, como é reforçado em *Onde Vais, Drama-Poesia?*: “reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública, / do dom de troca com o vivo da *espécie terrestre*” (25). As palavras em itálico (da própria autora) apontam para a convergência das espécies.

Darwin sustenta, em *The Origin of Species*, que “man selects only for his good: Nature only for that of the being that she tends” (1859: 41). Para este cientista, que mantém a dicotomia homem / natureza, esta é integradora, ao zelar pelo bem de todos os seres, ao passo que o homem se volta para os seus interesses pessoais. Deste modo, o princípio de bondade é um atributo da natureza, não do homem. Em *Parasceve*, a perda da infância confirma a decadência do homem e determina a sua particularidade enquanto espécie:

– Porque ser humano é isso mesmo. Perder de vista a voz que se tem com o rosto de brincar. Passar pelo «não tem», e regressar.

– ...

– Penso, por vezes, se não é terrivelmente perigoso ser-se humano...

– Que voz melancólica é essa?

– É a voz do meu espírito bravio. É ela que, por vezes, fala, como se toda a criação estivesse numa terrível encruzilhada.

(2001: 116)

A associação dos homens à encruzilhada da criação indicia uma causa e uma consequência: a acção do homem tem vindo a condicionar a evolução do planeta. O seu afastamento em relação aos outros seres desvirtua a condição humana, já que, conforme

palavras da autora, animais e plantas são “excelentes mestres do ser-humano no estabelecimento das relações deste com a Presença não-humana” (1991c: 141). Por isso, a rejeição de uma aliança com as restantes formas vivas representa uma diminuição da própria arte de ser-se humano, pelo que a autora defende a “não-hierarquização radical das formas vivas, a proximidade entre elas, o estabelecimento de relações preferenciais” (142). Os seus textos são o lugar para expor “esta comunidade, este espaço-nó, ou semente” (*ibidem*).

Llansol evita a palavra “Deus”, por considerar que é ele uma “Presença, a ponto de lhe chamar Esse” (1991c: 136). Tal presença ultrapassa um conceito antropocêntrico, pois, segundo esta autora, o homem pode ser a imagem de quem o criou, mas também animais e plantas são “formas da mesma imagem” (141). O “merecimento inerente” (Taylor, 1986: 72) atribuído à preservação da natureza não é para a autora mera consequência de uma descoberta científica, mas revela um respeito por todas as espécies, pelo que não surpreende a afirmação: “os seres são iguais em dignidade e beleza de existência” (Llansol, 2005b: 125). A “encruzilhada” em que está a criação, conforme é escrito em *Parasceve*, resulta então da tomada de consciência do afastamento, quando não do desrespeito, do homem pelos restantes vivos.

Quando, em meados dos anos ‘70, James Lovelock formulou a hipótese Gaia, segundo a qual a Terra é um superorganismo, estava convicto de que o planeta teria infundáveis meios de auto-regulação, capazes de criarem uma biosfera permanentemente sustentável. Para este cientista, a evolução da Terra esteve sempre dependente de “operações de salvamento autónomas” (1979: 45) e até compreendia a existência da poluição, pois tal era “consequência inevitável do funcionamento da vida” (*ibidem*). Aquecimento global e doenças resultantes da acção do homem, como a das “vacas loucas”, são casos que põem em causa a inesgotabilidade dos recursos, pelo que o autor teve de retractar-se da opinião expressa. Porém, o conceito do planeta enquanto biosfera única em evolução permanente é agora aceite pela comunidade científica e é uma das bases de sustentação da ecocrítica. Analisando o Grande Maior de *Parasceve* por esse prisma, verifica-se que este espaço-figura tem também os seus mecanismos de auto-regulação, já que é o local por excelência de regeneração dos seres.

*Parasceve* propõe um neo-evolucionismo que ultrapassa a questão da hereditariedade, como se vê através da criança-ruah, educada pelos vários habitantes do Grande Maior. Ela é assim intrinsecamente natural e heterogénea, ou seja, uma forma neo-evolucionista comparável à que Gilles Deleuze e Félix Guattari qualificam de

“communicative ou contagieuse” (1980: 292). Estes dois pensadores preferem apelidar este processo de “involução”, já que se prende ao “vaste domaine des *symbioses* qui met en jeu des êtres d’échelles et de règnes tout à fait différents” (291). Há portanto uma mudança de direcção em relação aos estudos evolucionistas de Darwin, para quem “the inhabitants of the world at each successive period in its history have beaten their predecessors in the race for life, and are, in so far, higher in the scale” (1859: 180).

De uma perspectiva darwinista, a evolução das espécies liga-se intrinsecamente à história dos dominadores. Nem a criança-ruah nem a mulher híbrida de *Parasceve* correspondem porém a este perfil, pois o seu processo de transformação é involutivo e de apaziguamento. O combate da mulher híbrida é consigo própria e com as suas memórias. Já a criança-ruah se volta continuamente para o futuro, buscando a superação da rivalidade entre os mundos. O final da obra é paradigmático: a mulher do texto vê “barcos que transportam peixes em baldes, e os soltam no mar” (2001: 180). O movimento “inverso do habitual” (*ibidem*) traduz uma vontade de mudança na atitude de viver em comum.

### 6.3. Os híbridos de *Parasceve*

Ao contrário do que acontece na natureza, em que, conforme Darwin descreve, “the process of manufacturing new species [is] a slow one” (1859: 30), a evolução em *Parasceve* ganha velocidade: os seres metamorfoseiam-se com a rapidez de um pensamento, ou de um diálogo trocado entre as diversas figuras. A própria narradora é afectada pelo ambiente de mudança súbita:

O nevoeiro, uma vez ultrapassado, é uma cortina adaptada ao invisível. É uma palavra que

as minhas asas fortes se esforçam por quebrar. Asas, sim, porque a travessia da linha entre os mundos, com o abandono consciente e querido da rivalidade que os *conflitua*, fez de mim um pássaro de grande porte.

(2001: 87)

Nada fazia prever a metamorfose, graficamente assinalada pela linha em branco: a narradora falava com a estátua decepada, quando repentinamente se transforma. A partir deste momento, deixa de existir a separação humano / não-humano, para se concretizar um mundo de espécies des-hierarquizadas em coabitação pacífica. Esta é, também, a comunidade de Maria Gabriela Llansol, que se destaca sobretudo em *Parasceve*. Os

“inesquecíveis seres que estão *aqui* [na obra de Llansol] e estão por vir” (2000a: 198), ou seja, os seus “*reais não-existentes*” (*ibidem*), transformam-se agora em figuras-síntese, já que incorporam características de diversas espécies, mas também em seres fluidos, pois podem sempre assumir formas diferentes.

Por conseguinte, os híbridos formados não são mero conjunto de fragmentos, nem se constituem como um todo. São formas em mutação constante, como se vê na descrição da mulher de *Parasceve*: “ter sempre para onde ir, e ir fundadamente, sem poder ir toda, porque toda é um mito. Não sendo feita de partes, o que seria um outro modo de admitir o todo, difunde-se, espalha-se, estende-se. Numa palavra, transfere-se” (2001: 99). Nesta obra, o “poder de convulsão” (Mendonça, 2001: 5) presente nas figuras llansolianas universaliza-se: “de qualquer parte chega a transformação do mundo” (*ibidem*) e, conseqüentemente, do homem, assim se evidenciando a rejeição da “monocultura humana” (Llansol, 2000a: 211).

Não há explicações claras para as forças que propulsionam a metamorfose ou a criação. Em *Parasceve*, a narradora refere-se a um “segredo libidinal” (Llansol, 2001: 70), que acaba por atrair paulatinamente a mulher e que a domina, ficando ela dependente dos “territórios híbridos que se movem” (*ibidem*). A mulher passa então a ter “olhos de lobo, os seus dedos são lápis, a sua mão esquerda é um candeeiro sempre aceso” (150). Esta hibridização implica a assimilação física de elementos que fizeram a sua vida: mundo animal, escrita, luz. A mulher transforma-se num “corpovariada” (31), em que “são seus, esses vivos que encorpou. Como ela é deles” (*ibidem*). Deste modo, o processo que atravessa é uma manifestação do mútuo, já que decorre de uma troca de experiências e afectos com a alteridade, cuja consequência é ultrapassar a condição humana para pertencer à comunidade dos vivos.

Tal acaba por significar para esta mulher tanto a hibridização como a aceitação do lobo. Atraída pelo espírito bravo, precisa de algo que “a desperte do gosto da pertença prófuga ao exclusivamente humano” (71). O próprio lobo se transforma ao aproximar-se dela, reclamando o “advento do lobo-humano” (70). Este lobo não é o que surge em contos tradicionais, na sua forma própria enquanto lobisomem, mas está também ele em evolução, pelo que recusa ser tomado por “lobo-bicho” (*ibidem*). Conforme salienta Pedro Eiras, em *Parasceve* o lobo não tem apenas cheiro, tem “perfume”; por isso, “é preciso que tenha havido civilização; não se regride ao lobo do passado, mas regressa-se ao lobo do futuro” (2007: 166).



A proposta de aproximação ou reconciliação entre os vivos revela-se, em *Parasceve*, através da criação de um ser não-humano. A nova espécie não é porém redutível a qualquer outra espécie animal, vegetal ou mesmo espiritual. Essa a proposta da criança-ruah, dobra ou sobreposição das diversas formas de vivo. O que paradoxalmente poderia ser tomado como um retrocesso, pelo menos de um ponto de vista antropocêntrico, transforma-se numa resposta da natureza à supremacia do homem. Segundo João Barrento, a obra de Llansol profetiza o retorno a uma nova humanidade, ao pôr “a questão de *contrato com o Vivo*” (2008: 354), considerando ainda que falta ao mundo “uma dimensão-outra, integradora, do humano” (355). *Parasceve* não confirma esta perspectiva, já que a criança-ruah, sendo a revitalização de uma figura grotesca, uma “criança esquelética, pavor de qualquer imagem” (Llansol, 2001: 27), transforma a sua condição humana em mera reminiscência.

Este processo de reconversão só poderia ocorrer numa comunidade semelhante à do Grande Maior. A criança-ruah começa por ser apenas espírito dentro de um saco de linho colocado num piano, dele se ouvindo apenas um vagido, ou antes, “um blá-blá melódico” (29). Quando o saco é aberto, só se extrai “a melodia de um ruah ainda criança” (*ibidem*). O canto do lobo acompanha a formação dos órgãos (36), e o olhar da criança-ruah é também ele de lobo (83), enquanto o corvo amarelo lhe dá um corpo de asa (48), numa aproximação aos anjos. Os lábios são “quase vegetais” (67), o que ganha relevância porque esta criança tem uma mensagem a transmitir. Mundos vegetal, animal e espiritual estão assim contemplados na formação da criança-ruah. O contributo humano manifesta-se pela consciência, razão essa que leva à aceitação da narradora no Grande Maior: “o meu trabalho é conservar uma consciência humana na criança-asa” (66). Por isso a leva para a “toca da meditação” (67), onde se vai manifestando o seu “crescente tino” (68).

O desprezo dos homens pelos outros vivos faz com que a narradora considere que, para o mundo em que nasceu, o Grande Maior “seria o mundo dos mortos” (66). O distanciamento que tem agora desse mundo altera-lhe a perspectiva sobre a sua própria espécie e aproxima-a do mundo em metamorfose. A criança-ruah, sendo também ela parcialmente humana, terá então como missão aproximar homens e restantes vivos. Ciente de que os homens têm “demasiadas pragas” e os convivas do Grande Maior “demasiadas pregas” (67), a criança-ruah murmura “menos pregas, menos pragas” (68), infundindo assim nos seres a vontade de entendimento.

#### 6.4. Contínuo renascer

A criança-ruah, enquanto resultado de “uma espécie de simbiose bravía. Gerando híbridos de luar libidinal” (Llansol, 2001: 168), surge como primeiro exemplar de um futuro de híbridos. O cão Jade, de *Amar um Cão*, nasceu “sem mãe visível” (1990b: 39); no seu relacionamento com a dona, anuncia-se a aproximação das espécies quando comenta: “entraste no reino onde eu sou cão” (41), aventando a possibilidade de diversos reinos em que os seres poderão circular e hibridizar-se. O espaço do híbrido imiscui-se assim com o da criação, ainda que esta nunca seja um momento inicial: existe apenas enquanto reconversão, numa representação do eterno retorno.

Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, há uma referência à apoptose, forma de autodestruição das células. Etimologicamente, este vocábulo de origem grega significa a queda de folhas no Outono, que para Llansol não é sinónimo de morte, mas apenas o início da “dança frenética da sua redução a lixo orgânico, reciclável” (2000a: 161). Por isso em *Parasceve* destaca-se sobretudo o ambiente de júbilo. A própria mulher híbrida vai-se tornando mais leve à medida que o diálogo com o plátano se aprofunda e, na parte denominada “O textuante”, anuncia-se: “é certamente uma aurora que vem. Olho-te e vejo-te como um exemplo puro e outonal do ritmo da festa” (2001: 158).

A inexistência da morte, substituída pela reciclagem dos seres, é simbolizada pela natureza. Em *O Livro das Comunidades*, o poder rejuvenescedor da natureza manifesta-se, por exemplo, numa árvore cortada, cujo “tronco por onde passou a lâmina do machado [se cobriu] de musgo” (1977: 25), mas este processo invade também o espírito dos rebeldes, como o comprova o comentário de Müntzer, numa formulação próxima de Nietzsche: “sabemos voltar, nós, os prematuros. É um dos nossos segredos. Voltarei vivo, mais vivo do que nunca” (59). Árvore e Müntzer são tomados como vítimas sacrificiais, mas a vitalidade intrínseca impede o seu desaparecimento.

Quando a criança-ruah parte para a estepe, leva consigo todos aqueles que contribuíram para a sua criação, mas é ela a responsável pela divulgação da mensagem a transmitir. Sustenta José Augusto Mourão que “a criança é a metáfora do homem que cresce [...]. A criança não sonha, realiza” (2003: 20). No diálogo entre a mulher e o plátano, diz a primeira que “o puzzle é o espírito bravio a penetrar o seu próprio arcano”, sendo que “a ironia é esse arcano ser menino” (Llansol, 2001: 125). Delineia-se assim a necessidade de um retorno a um estado de possibilidades outras, não contaminadas. Esse é o domínio da infância e do “jogo e novo começo, criador de novos

valores e de novos princípios de avaliação”, conforme escreve Gilles Deleuze a propósito da última metamorfose nietzschiana (1965: 9), a que transforma o leão em criança, ou seja, a que transforma o dominador crítico de todos os valores estabelecidos em vontade e abertura a nova transmutação de valores.

O narrador autodiegético de *O Senhor de Herbais* afirma-se “criador de dor” (2002: 299), ele que é feito de um “esqueleto holocáustico à prova de eternidade” (*ibidem*). O senhor amplifica o seu domínio de modo a tornar-se agente humano, capaz de abrir valas comuns para milhões de mortos e escolhendo como inimigos também as outras espécies, neste ponto representadas por gatos e plantas. Comenta o narrador: “considero magnífica a minha obra. Não está aqui o homem? Onde estaria se tivesse sido diferente?” (*ibidem*). Coloca-se, assim, à margem dos restantes vivos, e a imagem que projecta de si destaca sobretudo o ódio e o horror. Acaba, contudo, por sentir-se um intruso, a partir do momento em que tem a visão de que tudo quanto o rodeia é “consanguíneo” (300).

Também o senhor de Herbais se apercebe gradualmente de que há uma outra comunidade: a da natureza. Jonathan Bate critica o facto de que “the human claim to understand nature has led to Western humankind’s understanding of itself as apart from nature and therefore able to use and reshape nature at will” (2000: 229). A obra llansoliana não reflecte este tipo de perspectiva, já que a autora cria um universo onde as figuras “nada mais são do que personagens históricas ou míticas; plantas ou animais; um dispositivo de companheiros que tomam parte da mesma problemática” (1991b: 129). Ao retirar protagonismo às personagens históricas, *Parasceve* destaca a comunidade da natureza, que no fundo sempre esteve presente na sua obra.

Os ecossistemas são o resultado de todo um trabalho de cooperação aos mais diversos níveis. James Lovelock salienta a beleza que resulta de todo este processo. Questiona: se um ser humano “se afigurar belo depois da montagem correcta e hábil, será demasiado sugerir que possamos estabelecer pelo mesmo instinto a beleza e a aptidão de um meio ambiente [...]?” (1979: 149). A vitalidade da natureza é expressa em *Parasceve* sobretudo pela acção do plátano, seja enquanto Grande Maior, seja enquanto interlocutor da mulher, instigando reflexões e autoquestionamentos. O comentário que tece sobre a sua própria acção revela o eterno retorno da vida por ele proporcionada, enquanto a resposta da mulher reflecte a limitação dos outros seres:

– Nascer e renascer. Dar botões e ramos. Deixar cair as folhas e torná-las matéria nossa...

– É a tua travessura de árvore. A tua pujança não recorda. Mas eu não sou árvore.

(2001: 131)

A árvore, ou seja, a natureza, revitaliza os seres, sem o constrangimento da dimensão do tempo. A própria narradora, no alto do Grande Maior, já o tinha percebido, ao assistir ao processo transformador daquele espaço em que, mesmo quando desfeitos pelos seus dedos, os objectos naturais se reconstituem “ainda mais belos e coloridos, adiante” (13). Comenta a narradora de *Parasceve* que “o escândalo é acreditar o humano como exclusiva sede de saber” (149). Se se tomar o saber como o conhecimento transmitido pelos outros, ou como “receber informação de outrém [sic]” (Llansol, 1994b: 58), então toda a natureza – toda a biosfera – pode ser o destinatário das cartas a distribuir pela criança-ruah, como pode ser o seu emissor. A informação torna-se infinita, e a necessidade do estreitamento de laços entre a comunidade dos vivos inevitável.

## 7. Conclusão

A interrogação fulcral que este estudo coloca é: em que medida pode a obra *Parasceve*, de Maria Gabriela Llansol, ser lida de um ponto de vista ecocrítico? Para responder, tornou-se imprescindível a abordagem à restante obra da autora, bem como a textos teóricos de ensaístas sobre a relação entre a natureza e a cultura. Por isso, a uma análise exclusiva sobre a natureza, alia-se o questionamento da evolução do homem e das relações de poder na sociedade em que vive. Assim, de uma pergunta-base se estabelece uma rede de questões pertinentes para o estudo da obra llansoliana, e de *Parasceve* em particular.

A ecocrítica é uma área de estudo recente: não tem mais de trinta anos. Só nos últimos dez anos se tem vindo a sistematizar, mas mantém ainda uma certa fluidez em termos de nomenclatura. Este ramo de estudos promove a adopção de uma nova perspectiva na análise literária ao reflectir sobre a relação nem sempre harmoniosa entre os universos humano e não-humano. Ora, homem e natureza são temas incontornáveis desde o início da obra de Maria Gabriela Llansol, como se vê no seguinte excerto de *Finita*, diário dos anos 1974-1977:

A história desta cosmogonia é a narrativa de um grande plano que integra, na sua dramática, os elementos atmosféricos fundadores, as plantas, os animais, o homem e a mulher, e o jardim-paisagem. História ímpar e desarmónica, até que o Homem, como poderia imaginar Nietzsche, tudo integrando, se torne criança sem rosto e sem susto.

(1987: 120)

Ecocrítica, por um lado, e *Parasceve*, por outro, incidem sobre todos os aspectos mencionados. Clima, espécies em risco ou em adaptação ou transfiguração da paisagem

são temas – e preocupações – comuns à obra llansoliana e a discursos de foro ambientalista, que têm ainda como ponto de referência coincidente o questionamento sobre o futuro do planeta e o papel e responsabilidade a atribuir ao homem.

O discurso ecológico de *Parasceve* entrelaça-se com as diversas linhas condutoras da obra llansoliana como um todo: a metamorfose (as figuras humanas hibridizam-se ou tornam-se espécies animais, como acontece com a narradora, que se transforma em pássaro de grande porte); a reflexão sobre o modo como as espécies evoluem (a alusão a uma forma de evolucionismo em que as espécies são agentes da sua própria interpretação); o eterno retorno do mútuo (a revitalização de um ser humano torna-se possível através da criança-ruah, fruto do diálogo e troca de afectos entre espécies); o espaço (ainda que urbano, o que nele se destaca é um parque-jardim, dominado por um plátano); a consciência da responsabilidade do homem na transfiguração do planeta (a referência ao abate das árvores e à sobrepopulação humana); a renúncia a um discurso de poder autoritário (o diálogo entre espécies no Grande Maior rejeita qualquer forma de hierarquia e, portanto, rejeita a existência de uma voz de poder); o anúncio de um futuro onde o humano e o não-humano poderão coabitar sem atropelo dos direitos mútuos (o ambiente descrito do Grande Maior); o estabelecimento de uma nova comunidade (aquela que se vive no Grande Maior, onde não há exclusão).

Jonathan Bate afirma que a eco-poética – poder-se-ia também dizer ecocrítica – deve reflectir sobre “what it might be to dwell with the earth” (2000: 266). Toda a obra de Llansol se debruça sobre essa questão, já que dela é indissociável uma apreciação sobre a convivência entre ou com espécies diferentes. O jardim, com especial relevo para o selvagem, é o local por excelência para tal coabitação, já que, embora sendo uma criação humana, é suficientemente abrangente para nele se poder assistir a todos os jogos de forças – o combate, como a autora gosta de escrever – que constituem o processo evolutivo da natureza. De facto, a obra llansoliana abrange muito mais do que o universo humano. Como a autora refere, “o eterno retorno do mútuo mais não é, a meu ver, que a boa-nova da criação anunciada a todo o vivente” (1991c: 143).

Se, como afirma Silvina Rodrigues Lopes, na génese do texto de Llansol se destaca a “não-subordinação à convencionalidade dos discursos ou das imagens, consciência como síntese linearizante” (1999: 110), não surpreende que em *Parasceve* o homem se descentre definitivamente, numa rejeição clara do antropocentrismo. Nem a atribuição de uma consciência humana à criança-ruah o contraria, pois este novo ser só existe na medida em que se compõe de elementos provindos de outras espécies. O facto

de o contributo humano ser a consciência responsabiliza o homem pelos caminhos seguidos ou a seguir. Daí a importância da expressão “há caminho!” (2001: 77) gritada pela criança-ruah às gentes da estepe.

Este episódio ou, usando a nomenclatura llansoliana, esta “cena fulgor” (1991b: 128) afasta-se de uma narrativa realista, para proceder ao elogio do exercício da liberdade de consciência, que se torna possível através da textualidade:

É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível.

(1991a: 120)

Maria Gabriela Llansol tem assim um projecto: a aproximação ao vivo, que remete de novo para a relação com o mútuo. Esta forma de afecto estende-se à comunidade dos seres, seja ela os excluídos da *Trilogia dos Rebeldes*, seja as próprias espécies da natureza, como em *Parasceve*, obra onde os humanos (figurados apenas através da narradora e da mulher) só têm aceitação quando estabelecem uma aliança (ou o anel, segundo a formulação llansoliana) com outras espécies não-humanas. Conforme escreve José Augusto Mourão a propósito de *Amar um Cão*, “a sua relação [do cão Jade] com a dona é da ordem da ligação de ser, não de pertencer” (2003: 166).

Assim, factores preponderantes no mundo humano, como a preocupação social e as relações de poder, vistos depreciativamente na obra de Llansol, são passíveis de uma abordagem ecocrítica. Conforme exprime Greg Garrard, “ecocritics generally tie their cultural analysis explicitly to a ‘green’ moral and political agenda. [...They] seek a synthesis of environmental and social concerns” (2004: 3). Tal acarreta uma análise às relações de poder e à discriminação, para além da óbvia questão ambiental. A comunidade dos excluídos, bem como a frequente alusão a diferentes seres – animais ou vegetais – presentes na obra de Llansol revelam a possibilidade da sua inserção num *corpus* ecocrítico.

Segundo Pedro Eiras, “o texto llansoliano revê a História a partir das minorias esquecidas” (2005: 595). Adaptando esta ideia a uma interpretação ecocrítica, o texto llansoliano – com destaque para *Parasceve* – revê o planeta a partir de uma maioria esquecida, que as ecofeministas Karen Warren ou Val Plumwood denominam de Outro, ou seja, de todos os que contribuem de modo invisível para a evolução do planeta. Estes

esquecidos são não só os homens e mulheres discriminados por uma sociedade antropocêntrica, fundada em hierarquias bem estruturadas, onde dominadores impedem subordinados de terem voz, como são também todos os seres que constituem os ecossistemas e que a humanidade desrespeita de modo sistemático, pondo em risco a existência saudável das espécies (incluindo, paradoxalmente, a própria espécie humana). Em *Parasceve*, a comunidade dos seres que coabitam no Grande Maior simboliza essa maioria de espécies não-humanas esquecidas, mas preparadas para um futuro agregador. Daí que a cidade tal como a concebemos se esvaia, o mesmo acontecendo a Sócrates, que se movimenta decadente pelas ruas, enquanto aguarda que a cicuta produza efeito (2001: 94).

*Parasceve* projecta-se para um lugar utópico, talvez futuro (João Barrento chamar-lhe-ia “ucrónico” (2008: 122)). O ambiente na copa do Grande Maior é “leve e jubiloso”, conforme a narradora destaca (2001: 9), e opõe-se ao ambiente de tensão e perigo que afasta a comunidade dos rebeldes de uma sociedade opressora (descrita nomeadamente em obras anteriores desta autora). O distanciamento de um ideal humano indicia a desilusão face ao percurso da humanidade. Daí a preponderância atribuída às outras espécies e à “dessacralização do monumento histórico”, segundo palavras de Lúcia Castello Branco (2000: 39), que se traduz na perda de protagonismo de personagens histórico-culturais relevantes.

Há assim uma dimensão ética na obra de Maria Gabriela Llansol, tal como no discurso ecocrítico. Conforme afirma Maria Etelvina Santos, “o texto llansoliano faz de qualquer vivo um ser digno” (2008: 78). Em *Parasceve*, mesmo figuras irreais, como um corvo amarelo, têm uma existência tão legítima – des-hierarquizada – quanto a de um ser humano, como a narradora. E se, conforme Llansol defende, o seu texto é marcado pela ausência da metáfora, seres como o corvo, o Grande Maior ou o lobo podem ser vistos na plena posse das suas qualidades de seres não-humanos e, portanto, para além da personificação, numa afirmação do seu “merecimento intrínseco” (Taylor, 1986: 71). Deste modo, o que está também em causa é a consciência crescente de que a espécie humana não sobreviverá se não respeitar as restantes espécies. Para Lawrence Buell, “ecocentrism is more compelling as a call to fellow humans to recognize the intractable, like-it-or-not interdependence that subsists between the human and the nonhuman” (2005: 102).

Um advento integrador percorre *Parasceve*. A criança-ruah é um ser híbrido que anuncia os “futuríveis”, por analogia com os que Ana de Peñalosa vê na parede da sala



em *A Restante Vida* (1983: 18). Assim, a sua formação aponta para a possibilidade da cooperação entre os seres. É ainda exemplo do poder revitalizador da natureza, ao transformar-se de uma criança esquelética num ser híbrido, corpo e espírito formado a partir das espécies e do sopro que percorre o Grande Maior. Processo semelhante afecta a mulher, que se hibridiza e se transforma ela própria num ser re-nascente: “o corpo quase moribundo que deitou fora virá como ária, suspenso de uma árvore verdadeiramente excepcional” (2001: 151). O plátano equivale à imagem de um ecossistema, na medida em que, para além de *habitat* das mais variadas espécies, é o agente da reconversão dos corpos.

Desde Darwin se sabe que a evolução das espécies não pára. Elas adaptam-se à mudança da realidade envolvente consoante as necessidades e as forças. Recorrendo às palavras deste naturalista,

Species are only strongly-marked and permanent varieties; for wherever many species of the same genus have been formed, or where, if we may use the expression, the manufactory of species has been active, we ought generally to find the manufactory still in action.

(1859: 30)

Esta variação incessante tem o seu reflexo em *Parasceve*. O próprio rumo da mulher na obra termina paradoxalmente num ponto inicial: no chamamento de Parasceve, que, como então se fica a saber, é seu filho. O nome da obra, que coincide com o deste filho, significa preparação do dia de Páscoa, época associável à ressurreição, mais do que à morte. Assim, *Parasceve* segue o fluxo primordial dos ritmos que determinam o ciclo da natureza, na sua inquebrantável sucessão de vida, crescimento, morte e renascimento. O homem perde o protagonismo, mas integra-se numa comunidade em devir.

## 8. Bibliowebgrafia

### 8.1. MARIA GABRIELA LLANSOL

#### 8.1.1. Activa

LLANSOL, Maria Gabriela

- 1962 *Os Pregos na Erva*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Rolim, 1987.
- 1973 “Os humildes”; ed. ut.: in *Cantileno*, Lisboa, Relógio D’Água, 2000: 67-76.
- 1977 *O Livro das Comunidades*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 1999.
- 1982 *Contos do Mal Errante*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- 1983 *A Restante Vida*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 2001.
- 1984a *Causa Amante*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 1996.
- 1984b *Na Casa de Julho e Agosto*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 2003.
- 1985 *Um Falcão no Punho*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 1998.
- 1986 “Post-Facio a Sousa Viterbo ou a linguagem dos pássaros”, in Sousa Viterbo, *O Fantasma do Lago*, Lisboa, Rolim: 46-67.
- 1987 *Finita*, Lisboa, Rolim.
- 1990a *Um Beijo Dado Mais Tarde*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Rolim, 1991.
- 1990b *Amar um Cão*; ed. ut.: in *Cantileno*, Lisboa, Relógio D’Água, 2000: 37-49.
- 1991a “Para que o romance não morra”, in *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado do Diverso*, Lisboa, Rolim, 1994: 116-123.
- 1991b “O extremo ocidental do Brabante”, *ibidem*: 124-134.
- 1991c “O encontro inesperado do diverso”, *ibidem*: 135-147.
- 1994a *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado do Diverso*, Lisboa, Rolim.
- 1994b *Lisboaleipzig 2. O Ensaio de Música*, Lisboa, Rolim.
- 1995 “O espaço edénico”; ed. ut.: in *Na Casa de Julho e Agosto*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 2003: 139-168.
- 1998 *Ardente Texto Joshua*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2000a *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2000b *Cantileno*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2001 *Parasceve. Puzzles e ironias*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2002 *O Senhor de Herbais. Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2003 *O Jogo da Liberdade da Alma*, Lisboa, Relógio D’Água.
- 2005a *Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- 2005b “Restos... Um diálogo a partir de «Os Respigadores e a Respigadora»”, in AA.VV., *Vivos no Meio do Vivo*, 3, 3º Colóquio Internacional Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Espaço Llansol, 2007: 107-135.

### 8.1.2. Passiva

ANDRADE, Vânia Maria Baeta

- 2006 *Luz Preferida: a Pulsão da Escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG (texto policopiado, acessível em [www.bibliotecadigital.ufmg.br](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br) (visto em 24/03/09)).

BARRENTO, João

- 2008 *Na Dobra do Mundo. Estudos llansolianos*, Lisboa, Mariposa Azul.

BRANCO, Lúcia Castello

- 2000 *Os Absolutamente Sós – Llansol – a Letra – Lacan*, Belo Horizonte, Autêntica, FALE/UFMG.

EIRAS, Pedro

- 2004 “Deus e o seu poeta não são escriturários. Ficções da história em Maria Gabriela Llansol”, in AA.VV., *Literatura e História*, Faculdade de Letras do Porto: 233-241.
- 2005 *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras.
- 2007 “Rondas de lobos – do conto popular à ficção portuguesa contemporânea”, in AA.VV., *Portuguese Studies*, University of California, Santa Barbara, 2007: 153-172.

JOAQUIM, Augusto

- 1985 “Algumas Coisas”, in Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 1998: 155-191.
- 2004 *Nesse Lugar. Três frases de O Livro das Comunidades*, Jade – Cadernos Llansolianos, 2, Lisboa-Sintra, Grupo de Estudos Llansolianos: 3-33.

LOPES, Silvina Rodrigues

- 1988 *Teoria da Des-Possessão (Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa, Black Sun Editores.
- 1999 “Comunidades da exceção”, in Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D’Água: 107-120.
- 2003 “A comunidade sem regra”, in *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval: 201-235.

MENDONÇA, José Tolentino

- 2001 “Parasceve”, in *Público*, Mil Folhas, 7 de Julho: 5.

MOURÃO, José Augusto

- 2003 *O Fulgor é Móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*, Lisboa, Roma Editora.

SANTOS, Maria Etelvina

- 2008 *Como uma Pedra-Pássaro que Voa. Llansol e o improvável da leitura*, Lisboa, Mariposa Azul.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da

- 2004 *O Beijo Partido. Leitura de Um Beijo Dado Mais Tarde. Introdução à obra de Llansol*, Rio de Janeiro, Bruxedo.

SOARES, Maria de Lourdes  
1999 “A geografia ficcional de Maria Gabriela Llansol: o litoral do mundo”, in AA.VV., *Literatura e Pluralidade*, Lisboa, Colibri: 969-978.

VAZ, Carlos  
2005 *Diários de um Real-Não-Existente. Ensaio sobre os diários de Maria Gabriela Llansol*, Fafe, Labirinto.

WILLIAMS, Claire  
2002 “Speaking in tongues: the multiple personalities of Maria Gabriela Llansol”, *Portuguese Studies*, University of Liverpool, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_6748/is\\_18/ai\\_n28132316/](http://findarticles.com/p/articles/mi_6748/is_18/ai_n28132316/) (visto em 09/09/2009).

## 8.2. GERAL

BATE, Jonathan  
1991 *Romantic Ecology. Wordsworth and the environmental tradition*, Londres, Routledge.

2000 *The Song of the Earth*, Londres, Picador.

BUELL, Lawrence  
1998 “Toxic Discourse”, in *Critical Inquiry*, vol. 4, nº 3, Chicago, The University of Chicago Press: 639-665.

2005 *The Future of Environmental Criticism. Environmental crisis and literary imagination*, Malden/Oxford/Victoria, Blackwell Publishing, 2008.

BUESCU, Helena Carvalhão  
1997 “Natureza e paisagem (e a literatura romântica)”, in AA.VV., *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho: 367-371.

CARSON, Rachel  
1962 *Silent Spring*; ed. ut.: Londres, Penguin: 2000.

CHENEY, Jim  
1994 “Nature / Theory / Difference. Ecofeminism and the reconstruction of environmental ethics”, in AA.VV., *Ecological Feminism*; ed. ut.: Londres, Routledge, 1997: 158-178.

DARWIN, Charles  
1859 *The Origin of Species by Means of Natural Selection*; ed. ut.: Encyclopaedia Britannica, 1993.

DERRIDA, Jacques  
1967 *De la Grammatologie*, Paris, Minuit.  
1996 *Le Monolinguisme de l'Autre ou la Prothèse d'Origine*, Paris, Galilée.

DELEUZE, Gilles  
1965 *Nietzsche*; ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 1994.

DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix  
1980 *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.

- DINIS, Júlio  
 1868a *A Morgadinha dos Canaviais*; ed. ut.: Porto, Civilização, 1971.  
 1868b *Uma Família Inglesa*; ed. ut: Porto, Figueirinhas, 1966.
- FERRY, Luc  
 1992 *Le Nouvel Ordre Écologique*; ed. ut.: *A Nova Ordem Ecológica*, Porto, ASA, 1993.
- FOUCAULT, Michel  
 1971 *L'Ordre du Discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*; ed. ut.: *A Ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France pronunciada a 2 de Dezembro de 1970*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005.
- GARRARD, Greg  
 2004 *Ecocriticism*; ed. ut.: Londres, Routledge, 2005.
- GIL, José  
 1987 *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio D'Água.
- GLOTFELTY, Cheryll  
 1996 "Literary studies in an age of environmental crisis", in AA.VV., *The Ecocriticism Reader*, org. Cheryll Glotfelty, Athens, Georgia: xv-xxxvii.
- GUIMARÃES, Ana Paula  
 2001 "Desde o alto até ao fundo: um observatório do ambiente nos textos da tradição?", in AA.VV., *Natureza e Ambiente. Representações na cultura portuguesa*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: 21-55.
- HARAWAY, Donna  
 1991 "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century", in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge: 149-181.
- HEIDEGGER, Martin  
 1936 *Der Ursprung des Kunstwerks*; ed. ut.: *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 2007.
- HERRIGEL, Gusty L.  
 1960 *Zen. In der Kunst des Blumen-Wegen*; ed. ut.: *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- LEOPOLD, Aldo  
 1949a "The land ethic"; ed. ut.: [www.luminary.us/leopold/land\\_ethic.html](http://www.luminary.us/leopold/land_ethic.html) (visto em 14/12/08).  
 1949b "Thinking like a mountain. Wolves and deforestation"; ed. ut.: [www.eco-action.org/dt/thinking.html](http://www.eco-action.org/dt/thinking.html) (visto em 14/12/08).
- LOVELOCK, James  
 1979 *Gaia. A new look at life on earth*; ed. ut.: *Gaia. Um novo olhar sobre a vida na Terra*, Lisboa, Edições 70, 2001.
- MARTELO, Rosa Maria  
 2005 "Relendo *O Sentimento dum Ocidental*", in Cesário Verde, *O Sentimento dum Ocidental*, Porto, Campo das Letras: 37-67.

- MARTINS, Fernando Cabral  
1990 *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- MOURÃO, Luís  
2001 “Da Partenogénese Masculina”, in AA.VV., *A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Coimbra, Angelus Novus: 87-97.
- NOTZ, Marie-Françoise  
1991 “Leitura do jardim e colheita das palavras na literatura francesa da Idade Média”, in AA.VV., *A Simbólica do Espaço. Cidades, ilhas, jardins*, Lisboa, Estampa.
- PESSOA, Fernando  
1915 “Chuva Oblíqua”, in *Orpheu*, 2; ed. ut.: *Orpheu*, 2, Lisboa, Ática, 1984: 115-123.
- PESSOA, Fernando / CAEIRO, Alberto  
1925 “De «O Guardador de Rebanhos» (1911-1912)”; ed. ut.: in Fernando Pessoa, *Ficções do Interlúdio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998: 209-250.
- PESSOA, Fernando / SOARES, Bernardo  
2006 *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim.
- PLUMWOOD, Val  
1993 *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge.  
1994 “The ecopolitics debate and the politics of nature”, in AA.VV., *Ecological Feminism*; ed. ut.: Londres, Routledge, 1997: 64-87.
- QUEIRÓS, Eça de  
1901 *A Cidade e as Serras*; ed. ut.: Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- QUINTAIS, Luís  
2005 “Clareira, combate, selecção”, prefácio a Peter Sloterdijk, *Regras para o Parque Humano. Uma resposta à carta “sobre o Humanismo”*, Coimbra, Angelus Novus, 2007: 9-17.
- RAGLON, Rebecca  
2008 “The post natural wilderness & its writers”, in *Journal of Eco-Criticism*, University of British Columbia, [ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/28/145](http://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/28/145) (visto em 9/12/2008).
- RIGBY, Kate  
2002 “The return of nature as art: An ecocritical perspective on romantic aesthetics”, Centre for Comparative Literature and Cultural Studies, Monash University, [www.monash.edu.au](http://www.monash.edu.au) (visto em 04/12/2008).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques  
1754 *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité Parmi les Hommes*; ed. ut.: Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1973.
- RUECKERT, William  
1978 “Literary ecology. An experiment in ecocriticism”, in AA.VV., *The Ecocriticism Reader*, org. Cheryll Glotfelty, Athens, Georgia: xv-xxxvii.

- SANTOS, Leonel Ribeiro dos  
2001 “Kant e o Regresso à Natureza”, in AA.VV., *Natureza e Ambiente. Representações na cultura portuguesa*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: 169-193.
- SLOTERDIJK, Peter  
1999 *Regeln für den Menschenpark*; ed. ut.: *Regras para o Parque Humano. Uma resposta à carta “sobre o Humanismo”*, Coimbra, Angelus Novus, 2007.
- TAYLOR, Paul  
1986 *Respect for Nature. A theory of environmental ethics*, Princeton, Princeton University Press.
- THOREAU, Henry David  
1849 “Civil Disobedience”; ed. ut.: *Walden and Other Writings*, New York, Bantam, 2004: 89-110.  
1854 *Walden*; ed. ut.: Boston, Riverside Editions, 1960.
- WARREN, Karen J.  
1994 “Toward an Ecofeminist Peace Politics”, in AA.VV., *Ecological Feminism*; ed. ut.: Londres, Routledge, 1997: 179-199.  
2000 *Ecofeminist Philosophy. A Western perspective on what it is and why it matters*, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.