

## LISBOALEIPZIG – MÚSICA E LITERATURA EM FULGOR NARRATIVO

Luci Ruas\*

A música é só música,  
eu sei. (Jorge de Sena)

Música e “literatura”  
são o mesmo,  
apesar de não serem  
jamais a mesma coisa.  
(Antonio Jardim)

Os diversos textos que compõem o universo escritural de Maria Gabriela Llansol são como vasos comunicantes, “iluminam-se mutuamente”, oferecendo ao leitor/ leitora a possibilidade desconcertante de se empenhar numa travessia que implica a permanente presença de um no outro, o que exige uma redobrada atenção desse leitor. O universo figural da escritora implica “o trânsito contínuo” dessas figuras, que, desde a primeira trilogia, mais exatamente em *O livro das comunidades*, frequenta intermitentemente o texto llansoliano, em busca de uma convivência libertadora e reconfiguradora de uma nova escritura – ou uma nova geografia, fundamentada na lógica dos encontros –, que, na integrando-se à tradição de uma revolução na narrativa, de que o Modernismo foi desencadeador, desafia o texto canônico do romance tradicional e configura uma espécie de prosa poética em que as questões relativas à autorreferencialidade, à dispersão do sujeito numa comunidade figural, ao diálogo constante interartes se faz presença constante.

Embora o desafio, Llansol afirma que afirma escrever “para que o romance não morra”, o que ratifica a sua proposta de transgressão e de superação dos “muros” que a forma romanesca, a seu ver desgastada, sustentam. É evidente que o desgaste da narrativa tradicional é uma fecunda discussão travada desde os primeiros momentos do modernismo e frequenta as páginas dos escritores de *Orpheu*. Mas o que parece individualizar a sua narrativa, num diálogo entre ética e estética, faz pensar a ética libertadora de Espinosa (ou Spinoza, ou Baruch) presença frequente no universo llansoliano, ao lado de outros filósofos e místicos rebeldes, como Ekhart, Nietzsche, São João da Cruz. Além destes, transitam pela obra llansoliana poetas, romancistas, músicos, que dialogam com outros livros da autora, estabelecendo um processo dialógico que visa, no processo escri-

---

\* Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela UFRJ.

tural, à busca de uma escritura fulgurante, capaz de intra e intertextualmente, inventar um novo caminho, fora do tempo previsível e das relações de poder que essa escritura do tempo pode promover. Aí ressoam, para Bakhtin, de um modo virtual, mas semiótica-mente perceptível, uma multiplicidade de vozes, seus pontos de vista, reveladores de posicionamentos tanto individuais quanto dos grupos sociais a que pertencem (Bakhtin, 2011, p.347-348). Ela mesma propõe esse caminho, ao declarar em *Finita*: “Escrevo nestes cadernos para que, de fato, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler estes textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do eterno retorno do mútuo.”

Poderia mesmo acrescentar que esse “eterno retorno ao mútuo” garante “o encontro inesperado do diverso”, subtítulo de *Lisboaleipzig II*. Na esteira desse pensar, Maria Gabriela Llansol afirma em *Um falcão no punho*: “Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que foca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte (...) Tudo, no seu conteúdo se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro” (p. 132) O que se verifica aí é uma tendência evidente para o que Eduardo Prado Coelho chamou de “texto equidistante”, ou para o que Silvina Rodrigues Lopes demonstrou ao enunciar a teoria da des-posseção. Desposseção da categoria de tempo, da autoridade da voz narradora, detentora do conhecimento prévio de todas as ações. O que passa a criar é um espaço de viagem por onde o eu que enuncia e se autorreferencia, que vai ao encontro do que há para fraturá-lo, dando lugar aos inesperados encontros – o-existente-não-real – com um mundo que não se faz representar, mas que se apresenta como o lugar onde há “um mundo de mundos” (*Lisboaleipzig 1*, p. 121)

É, de fato, fraturada que a narrativa de Llansol se apresenta ao leitor: “fragmentária, singular, franqueando os limites entre a memória e a ficção (...), buscando sempre ‘a coisa que o signo já não é, como se possível fosse’, buscando “o além da linguagem, o impronunciável, o Real”. Só assim, a partir da redução da narrativa ao ponto poético da palavra, e da redução da palavra a seu ponto de letra, a seu ponto de **p** – como afirma Lúcia Castello Branco –, pode renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta: “Escrevo ao pé da letra” – diz-nos Llansol. É a letra, portanto, o ponto que marca a diferença entre a palavra e a coisa (...)” (Castello Branco, 1997, p.17). Todavia, ao mesmo tempo em que se quer assim, a narrativa llansoliana deixa ao seu leitor pontos de tensão e interseção, por meio dos quais revisita e sonda a cultura universal e, particularmente, a cultura portuguesa, buscando uma totalidade na diversidade e na afetividade dos encontros. Confirma-se aí o que afirma Bakhtin:

Vivo em um mundo povoado de palavras alheias. E toda a minha vida, então, não é senão a orientação no mundo das palavras alheias, desde assimilá-las, no processo de aquisição da fala, e até apropriar-me de todos os tesouros da cultura. (2011, p. 347-348)

Neste trabalho, o foco de leitura recai sobre as relações entre literatura e música nos textos de Maria Gabriela Llansol, o que a priori, já define a escolha dos textos privilegiados: *Lisboaleipzig 1*, cujo subtítulo é extremamente sugestivo e aponta para as anotações iniciais: *O encontro inesperado do diverso*; e *Lisboaleipzig 2*, que se faz acompanhar de um outro subtítulo, tão quanto ou mais instigante que o anterior: *ensaio de música*, apontando para a confluência do gênero frente ao qual é possível propor uma estratégia discursiva que, para além da presença de Espinosa, de J. S. Bach e de Fernando Pessoa, é reveladora de um projeto muito bem delineado por António Guerreiro, em texto publicado no *Expresso* em 4 de março de 1995, para quem, nesse livro:

(...) está assim criado um quadro para a formação de uma tríade composta pelo poeta (Fernando Pessoa), pelo Músico (Bach) e pelo Pensador (Espinosa). Esta é uma arquitetura humana totalizadora onde se vêm projetar experiências de conhecimento e de linguagem que abrem horizontes insuspeitados, anulam fronteiras e limites, dissipam diferenças intransponíveis, conduzem do tempo à eternidade. (*apud* Barrento, 2007, p. 14).

De fato, o Poeta, o Músico e o Pensador são figuras em trânsito no texto llansoliano e viajam nesse território de escrita desde as obras iniciais, garantindo, na “lógica dos encontros”, a permanência dos fios que atam sem subordinação possível as cenas fulgor. Deste modo, à maneira de Roland Barthes, têm a percepção não da voz autorizada, mas do grão da voz, ou do canto, ou da escritura, ou do corpo que se erotiza ao tocar, num processo seminal em que, juntos, em tríade, compõem “o corpo na voz que canta” – a do Poeta? – “na mão que escreve” – o texto, a partitura, uma ética libertária? – “no membro que executa” – “a nota de música fora das sete?” Com esta última frase, saída da *Casa de julho e agosto* (p. 111), Maria Gabriela Llansol vem delinear um espaço “à beira do fulgor”, quando, “com apurado ouvido musical, sensível aos ínfimos movimentos sonoros das palavras” (Soares, 2005, p. 164), escreve:

*Detenho-me sobre esta palavra  
mise ri cordia.  
Mise o impulso  
ri a nota de música fora das sete  
cordia o coração que a si mesmo se invade.*

Buscando um novo significado para a palavra misericórdia, tão carregada de significado religioso, Llansol propõe um novo modo de ler, que implica a discordância, o afastamento dos discursos solidificados, ultrapassando fronteiras, para “procurar abrir caminho a um texto que não represente (e, por isso mesmo, antes de mais, diga)” (*Finita*, p. 19.)

Se, conforme o *Dicionário de termos literários*<sup>2</sup>: “A apropriação é um ato dinâmico na história literária que, no âmbito da produção e da recepção, supõe uma relação

<sup>2</sup> Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=794&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=794&Itemid=2)>. Verbete de Isabel Galucho. Consulta em 11 de setembro de 2013.

entre os discursos e o mundo da história”; se “implica a renovação de tradições literárias que evoluem num ritmo de continuidade, rupturas, retornos e reatualizações discursivas”; se “é uma apropriação consciente e transformativa dos discursos”, e se, pela apropriação, “A linguagem atualiza historicamente a existência humana mas também é afetada pelo processo de historicidade enquanto ‘modo de atualização’ da existência humana na sua historicidade específica”; se, como Para Paul Ricouer, “a apropriação é o processo pelo qual o leitor torna próprio aquilo que em princípio lhe era alheio, atualizando a sua historicidade ou significado do texto”, então os textos *Lisboaleipzig* 1 e 2, de Maria Gabriela Llansol, cuja leitura propomos, realizam-se ao proceder a uma apropriação sem a posse do já dito, escrito e pensado.

Portanto, parece estar consolidada a ideia de que Maria Gabriela Llansol, ao construir sua obra, propôs-se a uma tarefa incansável: dedicar-se a um processo escritural cujas linhas de força se afastam das categorias tradicionais da narrativa, deslizando produtivamente pelos terrenos tão comumente antagonizados da prosa e da poesia, seguindo ora as trilhas do romance, ora as do ensaio, ou relativizando os limites entre a ficção e o diário. Essa tendência ao que Freedman (1972) chamou de romance lírico ou narrativa poética abre espaço para a discussão dos limites tradicionalmente estabelecidos para os gêneros, pondo em evidência o processo de hibridização que se verifica na literatura moderna.

Feito de “fulgurância, de linguagem e da arte de contar”, para me apropriar do que afirma a própria autora, o texto llansoliano exige de seus leitores uma atitude de permanente e renovado espanto perante o mundo, além do profícuo diálogo com todos os seres que nele habitam: pessoas, animais, objetos, memórias e afetos. Buscando libertar-se da escrita representativa, constrói uma comunidade de ideias habitada por personagens que, esvaziadas do seu conteúdo estritamente histórico, transformam-se em figuras, capazes de habitar um LOGOS/ LOCUS a que mais tarde chamou *cena fulgor* – “a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens –, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, // procura manifestar-se” (L1, p. 128), permitindo nesse dobrar experimentar o vivo para lá dos saberes cristalizados com os quais convivemos na contemporaneidade.

É nessas circunstâncias que, como acabamos de propor, Pessoa/Aossê pode dialogar com Bach e Baruch Espinosa, a quem se somam outras figuras, no vaivém intenso e sensualíssimo por paisagens conhecidas, a compor uma escritura em trânsito, capaz de “abordar a força, o real que há de vir ao encontro de um “corpo de afectos”. A este processo não chama *narratividade*, porque, dominada e incorporada aos discursos cristalizados, “perde o seu poder de fascínio”, mas *textualidade*, que “tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança \_\_\_\_\_ o vaivém da intensidade; se a metáfora possui a coisa, a imagem dá a ver a coisa, abrindo caminho a uma língua sem impostura e sem certezas estabilizadoras”. (L2, p. 118-119)

À língua do poder contrapõe Llansol a lição barthesiana de uma sapiência: uma sensação de nenhum poder, um pouco de saber e o máximo sabor possível. (Barthes,

1998, p. 42) À verossimilhança própria da escrita representativa contrapõe Llansol o fulgor a que já aludimos, focos de luz que se vão acendendo no texto, lugares vibrantes que orientam os seus leitores, indo ao encontro da declaração da escritora, quando afirma: “O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor”. (FP, p. 140).

Essas considerações iniciais estão, como já se viu, presentes em *Lisboaleipzig*, obra que Maria Gabriela Llansol publica em dois livros distintos, cuja proposta se presentifica no aposto que se segue ao título; para *Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso*; para *Lisboaleipzig 2, ensaio de música*. No primeiro volume, marcado inicialmente por uma série de pequenos episódios apontados como se fossem páginas de diário, porque aparecem datados, escritos em diversas ocasiões e em diferentes espaços, torna presentes figuras da mais diversa natureza. Entre elas, poetas como Hölderlin, pensadores como Kierkegaard, trazendo para o espaço do texto outras narrativas de sua autoria, processo intratextual recorrente em sua obra.

Narradora em permanente processo de ver e dar a ver a paisagem múltipla que o seu olhar é capaz de perceber, relata ainda o processo de retorno a Portugal, de onde se exilara com o marido, no período da guerra colonial. Isto, todavia, não lhe impede o trânsito pela paisagem europeia. Há um vaivém que se concretiza no próprio título e anuncia o tenso diálogo entre o músico de Leipzig e o poeta de Lisboa, entre o cravo que compõe a música cujos sons ecoam no interior da casa e projetam-se no exterior, e a máquina de escrever que compõe os versos do poeta. Entre outros objetos e algumas discordâncias, discutem, num jantar de Natal, os domínios da sua arte.

Na apresentação de *Lisboaleipzig 2*, Maria Gabriela Llansol aponta alguns caminhos seguidos para construir os dois livros, revelando, a priori, que tem estado a contar “o mal-estar profundo dos humanos, dos animais e das plantas” em busca de um final feliz. Em relação a *Lisboaleipzig 1*, afirma: “Dei início a uma obra, em vários livros, em que procuro ‘fulgorizar’ a linhagem de autores (sejam eles pessoas humanas, pessoas animais ou pessoas vegetais) que aparecem recorrentemente nos meus textos”. Cabe aqui desfazer qualquer possibilidade de equívoco no que toca ao fato de chamar pessoas a todos os seres. Todos convivem numa comunidade de iguais, sem hierarquia ou domínio e são, realmente, “personas” feitas figuras, que fulguram nesse espaço. Lembra a escritora que muitas dessas linhagens lutaram pela liberdade de consciência, mas ressalta que esta, a que habita os seus textos, compreende que a liberdade de consciência não pode sobreviver sem o dom poético, condenada a uma posição defensiva, face aos fundamentalismos da crença e da razão. Informa que o texto é tecnicamente a transformação de um diário em narrativa (referência a *Um falcão no punho?*), que o centro do livro é um jantar de Natal em que os Bach, Aossê/Pessoa, Infausta e uma narradora, experimentam “tensões persistentes e difusas, no preciso momento, em que tomam consciência de que, além de humanos, são misteriosas e belíssimas figuras” (p. 25). Isto em relação a *O encontro inesperado do diverso*. Quanto a *O Ensaio de música*, diz-nos que começa por uma espécie de prólogo em que a cena/ceia é retomada, levan-

do o texto a “construir a narrativa desses nós explosivos”. Explosão emocional e cognitiva que vai dar no confronto com Bach, Aossê e Espinosa (que Llansol grafa também como Spinoza). “O Ensaio de música é tecnicamente uma questionação da liberdade de consciência, dos limites que lhe advêm de se ter constituído contra o poder dos Príncipes e as dogmáticas religiosas, em vez de se fundar, positiva e afirmativamente, na estética” (p. 12).

Ocorre, entretanto, que a ceia/ cena referida é interrompida, no primeiro volume, para dar lugar a uma série de textos de carácter teórico, na seção intitulada “\_\_\_\_\_Dedico-vos estes textos”, onde discute questões do fazer literário. São textos que desenham uma poética autoral e discorrem sobre o que é figura, textualidade, sobre a comunidade existente não real, sobreimpressão e outras categorias presentes na narrativa singular de Maria Gabriela Llansol. Nesse gesto, é interessante perceber como elabora a ideia do livro, fragmentando-o em dois volumes, e mesclando à linha narrativa textos distintos, com os quais abre caminho para refletir sobre o mistério inigualável que envolve a potência do texto. “Em lugar algum tinha sido dito que a finalidade da minha vida deveria ser escrevê-lo” (p. 130) – reflete, para depois arguir e arguir-se:

E que coisa estranha era essa, que me levava a fazer parte de uma tal linhagem? Enigma sem resposta. Por que razão eu? Por que não um outro? Por que vim aqui, e numa língua estranha à vossa, e fora dela, a vossos olhos: e em que é que o texto, ao convocá-los, os transformou?

Fê-los figuras, no contexto do que eu chamei o eterno retorno do mútuo. Por outras palavras, todos esses personagens, a maior parte sempre tendo ignorado o que era o afecto, o amor, a sintaxe do amante,

fóram convocados para um acto de recomeço,  
no contexto contemplativo da conversação amorosa.

Por outras palavras,

O humano não poderá nunca definir-se pelo poder, pela razão, ou pela vontade,  
mas pelo face a face do Amante, de que o corpo é a manifestação presente  
e o texto a ausência que se manifesta. (p. 130-131)

De fato, os textos de M. G. Llansol acolhem uma comunidade de afetos que tem nas beguinas, nos pensadores, particularmente Espinosa, nos místicos, em poetas como Jorge de Sena e Fernando Pessoa, em seres da mais diversa natureza suas figuras constitutivas. Todas convocadas para a “conversação amorosa”. Assim, as personagens feitas figuras de Bach e Aossê também acorrem ao texto na tentativa de, pela conversação, superar as tensões que os diálogos revelam e envolvem a poesia e a música. E onde fica a música nesse texto que se quer como tal, como potência inigualável? Que diálogo aí se pode estabelecer? Apego-me, neste ponto, à afirmativa de Jorge de Sena: “A música é só música, eu sei. Não há outros termos em que falar dela a não ser que ela mesma seja menos que si mesma.” (Sena, 1984, p. 185). Em que sentido então é possível travar esse diálogo, se “a música é só música” e o texto “feito de fulgurância, de linguagem e de arte de contar”?

Luís Maffei, citando Tarkovski, “um produtor de filmes”, afirma:

Tarkovski sublinha o caráter imediato da música, arte em que não há signo porque não há significado, não havendo, portanto, a dupla face estabelecida por Ferdinand de Saussure. Mas é, sim, possível, graças à mesma mediação que faz parte da natureza da música, lidar com essa linguagem de maneira a lhe conferir, senão um significado arbitrariamente definido, um sentido: toda audição é construtora, e é como se a música apresentasse um tipo muito peculiar de metáfora a seu receptor, pois, não havendo signo, os sentidos se constroem de modo enviesado, bastante comparável ao modo como as metáforas se fazem significar, por aproximação de sentidos. (2011, p. 1).

Verdade é que o texto llansolniano, com seus “nós explosivos”, não só rompe com as categorias da narrativa – daí que optar por textualidade não seja apenas uma substituição meramente vocabular, embora não elimine o narrar (apenas desloca-o do campo das ortodoxias) –, mas também investe num processo de modulação, de ondulação discursiva que intenta – e consegue, com rara sensibilidade – fazer música com palavras. Bach é uma das figuras que, com outros que gravitam à sua volta em Leipzig (Anna Magdalena; os filhos, em particular Elisabeth; Baruch Spinoza e o próprio Fernando Pessoa, agora rebatizado Aossê) ocupa Llansol durante um longo período de quinze anos.

“Sei, a música é apenas música”. Na tessitura musical, o ouvido percebe os sons, mas não consegue – e nem é necessário – visualizar a pauta, nem a armadura de clave, nem o compasso, nem as notações de andamento, nem as pausas, nem anacruses, nem pianos ou pianíssimos, ou quaisquer outros recursos que orientem o intérprete. Mas há o intérprete e os possíveis efeitos que podem superar as simples notações. E, sobretudo, há o ouvinte, capaz de perceber as modulações, as variações do andamento, e se comover e ler em palavras, metafóricas que sejam, os sentidos que dali se possam construir.

Em *Lisboaleipzig*, a narradora convive com a música de Johann Sebastian Bach, presença obsessiva nas suas narrativas. O leitor de Llansol já leu ou dela mesma ouviu que não é musicista, que da teoria musical pouco ou nada conhece. Todavia, sabe o quanto a música faz parte de seu universo textual. Não obstante, a música na literatura de Maria Gabriela Llansol aparece, de maneira bastante explícita, na presença constante de Bach. Transformando em “bela figura”, Llansol resgata toda a carga de evocação que ele possui. Bach, em *Um Falcão no punho*, é presença de salvação:

Em Leipzig, corriam já rumores.  
Comecei a ler os textos em que se tinha manifestado, e resultou uma  
grande hesitação em romper a Baixa que nos envolvia.

“Herr Bach, venho pedir-lhe que nos ajude a saldar essa dívida”,  
disse Aossê.

O senhor Bach inclinou-se,  
e eu não sabia se prosseguir  
seria um verdadeiro êxito,  
ou um descalabro.

Apesar do difícil  
confronto  
entre Lisboa e Leipzig,  
sigo (Llansol, 1998, p. 88-89).

“Seguir é admitir uma condição, nesse caso a de transportar o peso da arte como um fardo benigno, uma benção” (cf. Maffei, op. cit.). Mas seguir também implica dar seguimento, expandir, e o Bach figural de *Um falcão no punho* torna-se motivo da ceia/cena de *Liboaleipzig 1*, e o músico cego de *Lisboaleipzig 2*, texto em processo escritural, que garante o que chama de o eterno retorno do mútuo. O mesmo medo da “impostura da língua”<sup>3</sup>, desafiado por Llansol ao se pôr no próprio texto como uma pessoa (mais que apenas um personagem), aparece nesse quase poema citado. O encontro de Aossê (Pessoa) com Bach – e o artista barroco passará a ser mestre do moderno a partir desse encontro – revela a tensa, mas amorosa convivência entre literatura e música.

“Pode-se começar a ver o que há de música nas obras llansolianas a partir da pouca dedicação de suas narrativas ao ofício mesmo de narrar” – afirma Luís Maffei (2011, p. 4). Desta forma, é possível aproximar narrativa e poesia. Talvez por isso prefira a palavra “textualidade” para caracterizar o seu modo de produção literária. Por isso mesmo sua proximidade com a música.<sup>4</sup> A flutuação de sentido que desafia a cadeia significativa, a não obediência a uma sequência narrativa convencional que permite não encontrarmos os formulares começo, meio e fim exigem do leitor reconceituar a categoria temporal, uma vez que a travessia do passado ao presente se faz por apresentação, sem os tradicionais marcadores que o tranquilizam. E pouco importa que haja datas. A sua sequência é absolutamente despidianda na economia narrativa.

Na narrativa llansoliana, as cenas fulgor não se sucedem no espaço, mas se sobreimprimem. Num dos textos-ensaio de *Lisboaleipzig*, intitulado “O extremo ocidental do Brabante”, assim se pronuncia a narradora-autora, depois de, em vários fragmentos, abordar a questão europeia, a propósito dos descobrimentos e da irrupção do dom poético, que nunca chegou a realizar-se, por causa da intervenção do poder:

Uma vez aqui chegada, é nesse nó que eu queria acabar; sempre achei quase um milagre significativo que o texto envolva dois países, que ele vá estendendo, sobre um e sobre outro, a sobreimpressão desses dois movimentos.

Portugal é a margem de embarque da ponta extrema.

<sup>3</sup> É possível associar essa expressão ao que afirma Roland Barthes: “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação (Barthes, 1996, p. 12).

<sup>4</sup> Para Antônio Jardim, “A “literatura” encanta pela musicalidade ou não encanta. Um bom escritor (preferencialmente poeta, pois o escritor só surge com a escrita) é quem sabe fazer do seu texto música, ou melhor, musicalidade: é aquele que faz o leitor não querer abandonar a leitura, pois o encanto proporcionado pela composição poética não permite (Jardim, 2013, p. 59).



A Bélgica é a pequena passagem estreita entre vizinhos que espreitam o poder. Tanto um como outro são, não apenas a insígnia do dom poético que a todos foi concedido, mas o cais de embarque da ponta extrema da Europa para a consciência que se libertou. (*LI*, p. 132-133)

Essa estratégia textual, que dá ao texto a possibilidade de romper com a sucessão das ações e a individualidade dos espaços para permitir que se sobreimprimam, pode perfeitamente coincidir com o recurso musical dos acordes simultâneos, cujos efeitos sonoros podem ser ou não consonantes, constituindo o que chamamos de harmonia. Assim, Llansol investe num texto em que a sucessividade, que pode garantir os nexos causais, se deixa envolver pela simultaneidade. Daí, entre outras razões, a presença de Aossê e Bach, de Lisboa e Leipzig. Ao realizar-se, porque o seu texto ondula com o modular da voz, ao dobrar-se, ao exceder-se, ao fulgurar-se, a narrativa de Maria Gabriela Llansol é música de palavras, é ritmo – “forma do movimento”, ou “forma em movimento”<sup>5</sup> (Wisnik, 1989, p. 66), é força expressiva, é silêncio nos seus intervalos, sejam eles tracejados ou não. É essa pulsação constante que desperta o desejo de análise e de crítica. Reencontramos aí ressonâncias de Bakhtin, quando reconhece o ato de escrever como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora dos sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vezes, coro, tom, tonalidade, entonação, acento, etc.

Em conversa informal, acontecida durante o 3º Colóquio Internacional Maria Gabriela Llansol, ocorrido em 2005, em Portugal, a escritora dá um depoimento sobre a sua relação com a música:

Creio que em qualquer sítio, fora do tempo, o meu pensamento conversou com a música e esta deu-lhe, com generosidade, ritmos da sua linguagem. Passei a pensar espontaneamente ondulando. Passei? Sim. (...) mas o que me toca muito, e muito especialmente, quando converso com um músico \_\_\_\_ e tentei, várias vezes conversei, não só tentei, como várias vezes consegui \_\_\_\_ é precisamente (...) Que o texto, aquele texto, libera o tempo. Como a música liberta o tempo da sua dimensão cronológica. Toca-me muito que música e texto tenham um ponto tão comum. E isso, para mim, é um território de aprendizagem sem fim.

Nesse trecho, como em outros que se reescrevem na obra llansoliana, é possível perceber o quanto a problemática do tempo (vestígio heideggeriano?) toca (no diapasão que afina a música) a sensibilidade de Maria Gabriela Llansol. O mesmo se dá em relação ao ritmo, que não repete a marcha do tempo cronológico, mas ondula e, ao ondular, modula o ritmo, confere-lhe cadência. Permite-lhe respirar em pausas, longas ou breves. Ao libertar-se do tempo cronológico, acaba por libertar-se também dos elos subordinativos que conectam os textos da tradição. Ao associar texto e música em

<sup>5</sup> Para Wisnik, as palavras adquirem ritmo na relação que estabelecem com as demais variando de acordo com acentuação, alternância entre sílabas átonas e tônicas de variações diversas, como pausas, espaços em branco no espaço gráfico.

ponto comum, retoma a proposta barthesiana, quando associa a ideia de texto à de escritura e à de literatura. O texto verbal é um tecido, tem textura, como tem tessitura o texto musical. Quando cantada, a música se aproxima mais ainda do texto, porque, como a linguagem humana, também tem voz.

“Não posso dizer a música” – declara Pedro Eiras, afirmando o indizível dessa forma de arte – “mas procuro ler o modo como a escrita llansoliana evoca a música de Bach e a impossibilidade última de dizer”. (Eiras, 2013, p. 89). Decerto, Bach é tão importante quanto os demais nessa comunidade de afetos. Talvez se “sobreimprima” aos demais. Daí que a sua presença seja simultaneamente obsidiante e obsessiva, numa chave de leitura para o texto llansoliano a que não nos podemos esquivar.

É exatamente nessa chave que trabalho, num exercício de leitura crítica, pensando as relações possíveis entre literatura e música, mais do que com qualquer outra forma de arte. E é a partir dessas declarações, desses relações entre o tempo e as cenas fulgor que irrompem do texto, do desejo da autora de desfazer nós, contornando o litoral do mundo, em busca de outras cartografias, que se podem delinear questões-objeto de investigação do texto llansoliano: há, sem dúvida, vínculos entre música e texto-literatura, a crítica já o tem provado. Em *Lisboaleipzig*, como em outros textos de Maria Gabriela Llansol – *Um beijo dado mais tarde* é prova do que afirmo – elementos constitutivos da música – ritmo, melodia, modulação, entre outros – que se harmonizam na escritura llansoliana.

Subversivo como os seus pensadores e artistas eleitos, o texto de Llansol é o novo que se radica na “incompatibilidade entre o mundo dos Príncipes e o mundo das gentes”. E ao realizar-se, “porque o [seu] texto ondula com o modular da voz”, ao dobrar-se, ao exceder-se, ao fulgurar-se, é música de palavras, apesar de saber-se que a música é apenas música.

**Resumo:** Não são poucas, ou de curta data, as tentativas de demonstrar a possibilidade de diálogo fecundo entre música e literatura pela aproximação e afinidade entre os dois discursos. Neste trabalho, o foco de leitura recai sobre as relações entre literatura e música em dois textos da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, cujos títulos e subtítulos justificam tal escolha: *Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso*, e *Lisboaleipzig 2 – Ensaio de música*. A partir desses textos estruturou-se uma estratégia discursiva capaz de definir o projeto traçado pela escritora. Orientam a nossa leitura crítica as seguintes

questões: como os liames do tempo narrativo se rompem, na escritura llansoliana, desarticulando os nós de qualquer cronologia, para construir a harmonia narrativa? Como os elementos constitutivos da música – ritmo, melodia, modulação, entre outros – se harmonizam na escritura llansoliana? Como se define a presença de Bach, de Fernando Pessoa e de Espinosa, nesse diálogo? Há, sem dúvida, estreita ligação entre os discursos musical e ficcional, no processo de construção da escritura llansoliana. De fato, o Poeta e o Músico, a que se soma a voz libertária do Pensador, são figuras em trânsito no texto llansolia-

no, desde os primeiros textos, num processo inter e intratextual.

**Palavras-chave:** Narrativa contemporânea; Literatura Portuguesa; inter e intratexto llansoliano; Maria Gabriela Llan-sol.

**Abstract:** *The attempts to demonstrate the possibility of fruitful dialogue between music and literature by the approach and affinity between the two speeches are not few or recent. In this paper, the focus is on the relationship between literature and music in two texts by Portuguese writer Maria Gabriela Llan-sol, whose titles and subtitles justify such a choice: Lisboaleipzig 1 – The unexpected meeting of the diverse, and Lisboaleipzig 2 – music essay. In these texts a discursive strategy is structured that may define the project outlined by the writer. Our critical read-*

*ing is guided by the following questions: how are the bonds of narrative time broken, in the llansolian scripture, disrupting the nodes of any chronology, to build the narrative harmony? How do the elements of music – rhythm, melody, modulation, and others – harmonize in the llansolian scripture? How are the presences of Bach, Fernando Pessoa and Espinosa defined in this dialogue? There is a sure and close link between musical and fictional discourse in the process of building llansolian scripture. In fact, the poet and the musician, to which is added the voice of the libertarian Thinker, are figures in transit throughout llansolian text, from the earliest works, in an inter and intratextual process.*

**Keywords:** Contemporary narrative; Portuguese Literature; Llan-solian inter and intratext; Maria Gabriela Llan-sol

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARRENTO, João. *O livro das transparências*. Jade– Cadernos Llan-solianos 9. Sintra: Gell, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. 7ed. São Paulo, Cultrix, 1996.
- \_\_\_\_\_. “O corpo da música”. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- JARDIM, Antonio. *Música e literatura: há uma pedra no meio do caminho?*. *Palavra: SESC Literatura em Revista*, v. 4, p. 50-60, 2013.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – O Encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 2 – O Ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Na casa de julho e agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Finita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- GUERREIRO, António. “O texto nómada de Maria Gabriela Llan-sol [crítica a ‘Um Falcão no Punho. Diário I, de Maria Gabriela Llan-sol]” / António Guerreiro. In: REVISTA COLÓ-QUIO/LETRAS. Notas e Comentários, n.º 91, Maio 1986, p. 66-69.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black Sun, 1988.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.