

## Um Lugar fora do espaço e do tempo - A escrita em torno da utopia em *Lisboaleipzig*

Rogério Cruz<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho é uma leitura de *Lisboaleipzig* como texto que representa a utopia na impossibilidade de a escrever. A análise será feita, num primeiro plano, em torno do tema da utopia na literatura. Depois irá focar-se no modo como esse *topos* é presente ou aparente na obra dos autores que Maria Gabriela Llansol faz dialogar neste texto: Fernando Pessoa/ Aossê e Johann Sebastian Bach. Entre a criação e a destruição, a escrita de Llansol parece procurar o ritmo do movimento que em nada se fixa, possibilitando encontros imprevistos numa cidade imaginada. Este movimento da escrita acolhe o fulgor, o encontro do diverso, mas também a dissolução iminente do não-lugar. O tema será abordado como um diálogo entre os vários autores que fazem parte da escrita de Llansol, buscando pontos de convergência numa perspectiva comparatista. Por outro lado, será problematizado o conceito da escrita e do próprio texto. Escrever o não-lugar é o que move a literatura, mas em Llansol também vemos que é o que a desconfigura, permitindo-lhe libertar-se dos moldes que lhe são impostos.

**Palavras-chave:** Lisboaleipzig; Maria Gabriela Llansol; Johann Sebastian Bach; Fernando Pessoa; utopia.

### A place outside of space and time – Writing around utopia in *Lisboaleipzig*

### ABSTRACT

This work is a reading of *Lisboaleipzig* as a text that represents utopia in the impossibility of writing it. Our analysis will be made, firstly, around the theme of utopia in literature. Then it will focus on how that *topos* is present, or apparent, in the authors that Maria Gabriela Llansol joins in dialogue in this text: Fernando Pessoa/ Aossê and Johann Sebastian Bach. Between creation and destruction, the writing of Llansol seems to look for the rhythm that does not settle, enabling unforeseen encounters in an imagined city. This movement of writing welcomes

---

<sup>1</sup> Rogério Cruz é mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, com uma dissertação sobre a escrita de João Guimarães Rosa. Tem como interesse o estudo dos limites conceituais da literatura. OrcID: <https://orcid.org/0000-0003-0508-9385>  
E-mail: [munzedward@gmail.com](mailto:munzedward@gmail.com)



the fulgor, the encounter of the diverse, but also the imminent dissolution of any non-place. The theme will be approached as a dialogue between the various authors who are part of Llansol's writing, seeking points of convergence from a comparative perspective. On the other hand, the concept of writing and of the text itself will be problematized. Writing, or creating, the non-place is what moves literature, but in Llansol we also see that it is what deconfigures it, allowing it to free itself from the molds imposed on it.

**Keywords:** Lisboaaleipzig; Maria Gabriela Llansol; Johann Sebastian Bach; Fernando Pessoa; utopia.

*E pensei \_\_\_\_\_  
quem escreve deve proteger o lugar da escrita.  
Maria Gabriela Llansol, Lisboaaleipzig*

*Lisboaleipzig* é no início fragmentos que parecem estar à procura de uma obra. Como uma escrita que se procura através de si mesma criando um não-lugar para habitar. Este não-lugar localiza-se entre Lisboa e Leipzig, entre o Tejo e o Elster, entre Fernando Pessoa e Johann Sebastian Bach. No entanto esta obra não é apenas um diálogo entre espaços e tempos diferentes, entre música e poesia, ou uma possibilidade de junção destes mundos. É sim um conflito interno do próprio texto como forma.

Destituído de qualquer suporte fora de si, o texto acaba por criar um conflito interno que só se pode resolver dentro dele. O texto lida com a sua própria direção, verosimilhança e relação com o mundo. *Lisboaleipzig* é uma obra que se transforma com as suas personagens, não se deixando cristalizar num cosmos de sentido, mas abrindo-se para \_\_\_\_\_, a não-palavra, o informe. Personagens históricas perdem o seu lugar histórico para partilhar o espaço e o tempo do Agora através da escrita/leitura. Abre-se um espaço para o vazio, ou indefinido, que não se deixa esgotar com uma direção ou finalidade. Maria Gabriela Llansol procura uma imperfeição orgânica, e por isso também as suas personagens estão sempre a entrar e a sair do texto, a mudar de intenções, de desejos, de corpo.

O diálogo com os “poemas” destas personagens cria uma obra fértil, que abre para um conjunto de reflexões meta-textuais ou, mais ainda, uma ontologia do texto que se expõe como



*logos*: traço medidor mas perversivo do Ser. É, no entanto, no *logos* onde o texto procura uma casa para se formar, mesmo que essa casa esteja aberta ao eterno não-lugar, ou ao devir-lugar: a metamorfose.

A primeira parte deste estudo irá focar-se na utopia em Llansol e noutros autores. Partindo da ideia da utopia ser um tema recorrente na literatura, achamos relevante delineá-lo numa primeira parte. De seguida aproximamo-nos do texto em si, numa análise que procura rever o tema da utopia em Fernando Pessoa e Johann Sebastian Bach. Entre a conservação e a destruição, as últimas duas partes do nosso estudo irão focar-se uma em Spinoza, como necessidade de o texto fixar mundo, e outra no devir-lugar, que seria a solução para a utopia em Llansol.

## 1. A Definição de Utopia

Para procurar um ponto de encontro entre o diverso de *Lisboaleipzig* é preciso definir o tema de lugar na literatura. É a partir de uma criação, que não depende de uma representação mimética, que formas imprevisíveis podem compartilhar o mesmo espaço na escrita. Onde cidades localizadas geograficamente em espaços diferentes podem ocupar o mesmo espaço. O não-lugar é também a potencialidade para um lugar imaginário se realizar, o lugar perfeito.

Utopia é definida na *Encyclopaedia Britannica* como uma comunidade que vive em condições (morais, sociais, econômicas) perfeitas. O uso moderno deste termo vem da *Utopia* de Thomas More, que o cria da junção das palavras de origem grega, *ou* e *topos*, o não-lugar. O não-lugar da ilha perfeita de More, como a república perfeita em Platão, são de facto não lugares, criações feitas partindo de uma ideia que se quer impor no real, mas que não se realiza.

O espaço perfeito em Thomas More e Platão está associado a uma ilha. A Atlântida surge no discurso platónico também como um espaço onde existe uma perfeita harmonia entre os seres humanos e entre eles e o mundo. Recolhendo a simbologia do círculo e do pensamento da monada leibniziana, a ilha seria um espaço completo e perfeito. Um sistema que não precisa de acrescentos e de onde nada pode ser removido.



Um exemplo paradigmático de utopia na literatura encontra-se n’*Os Lusíadas*, onde Luís de Camões faz a deusa Vénus presentear os navegadores portugueses com uma ilha “firme” e “imóvil”, cheia de prazeres corpóreos representados pelo erotismo das ninfas e a beleza virginal do espaço, que simboliza a abundância e a pureza. A plenitude atingida na “ilha dos amores” não se limita à fruição do corpo: no canto X d’*Os Lusíadas* ainda é mostrado a Vasco da Gama a “máquina do mundo”, onde lhe é revelado o conhecimento de tudo, a “Sapiência Suprema”(CAMÕES, 1983, p. 322).

Carlos Drummond de Andrade rejeita a “Sapiência Suprema” no seu poema “Máquina do Mundo”, mas resgata a ideia do lugar ideal na “Divagação sobre as Ilhas”. A ilha para Drummond é um espaço separado mas não distante do “continente” dos homens. Ali, “[n]essa ilha tão irreal, ao cabo, como as da literatura, ele constrói a sua cidade de ouro, e nela reside por efeito da imaginação, administra-a, e até mesmo a tiraniza” (ANDRADE, 2021)<sup>2</sup>. É um lugar que nos deixa protegidos dos males exteriores mas, indo contra a ideia do paraíso criado na Terra como em Camões, é um espaço que não traz necessariamente a felicidade ou a plenitude, nem traz nada que não se encontre já no “continente”. A ilha é necessária para Drummond porque ela é “uma porção curta de terra”, um “resumo prático, substantivo, dos estirões deste vasto mundo, sem os inconvenientes dele, e com vantagem de ser quase ficção sem deixar de construir realidade”. É um “quantum satis selvagem, sem bichos superiores à força e ao medo do homem”. Onde o homem não se impõe sobre as coisas, não as ultrapassa ou as torna insignificantes pela técnica. Os “inconvenientes” do mundo aqui são a onnipresença da necessidade de “progresso”, do homem de massas, do kilowatt.

Drummond cria uma ilha imperfeita mas ideal. Esta não traz a plenitude mas sim um espaço como “refúgio último da liberdade”. Um refúgio criado a partir do sonho. No entanto, a visão desta ilha utópica continua a mostrar uma representação de um lugar imutável, de uma natureza fixa, de uma cidade ideal. Como Hubner descreve, “estes aspectos caracterizam muitas utopias clássicas com a sua existência imutável que as aproxima das representações míticas da

<sup>2</sup> Todas as citações anteriores são da mesma fonte.



cidade ideal”<sup>3</sup> (HUBNER, 2017, p. 1152). O *topos* da utopia parece estar sempre a par com o da cidade ideal, mas parece haver uma contradição quando se fala de uma cidade fixa, especialmente no dinamismo exponencial que elas sofreram ao longo dos tempos.

Esta cidade que é imutável, mesmo movendo-se, remete para a “Cidade Eterna” usada por Freud para descrever a psique humana num dos seus ensaios no *Mal-Estar na Civilização*. A “Cidade Eterna” que Freud usa como exemplo é Roma, com as suas camadas históricas que se sobrepõem e que não podem coexistir no mesmo espaço temporal. Para Freud o importante desta questão é que a mente, se seguirmos este exemplo visual, também pode em si absorver ou eliminar memórias como a cidade elimina ou absorve conteúdos no seu espaço, sobrepondo outros. Para nós o importante é o porquê de a cidade ideal surgir no pensamento como um arquétipo de um espaço fixo, prévio a qualquer imagem de uma cidade concreta e mutável. Poderíamos concluir que uma cidade está sempre em movimento, é a ideia dela que é fixa. Mas é aqui que Lisboaleipzig, a cidade, surge como uma construção que traz inscrita em si a sua destruição. A ideia, como uma forma fixa, cria um conflito com a metamorfose, o eterno movimento. A ideia é assim só mais uma forma de organizar, definir, captar imagens no fluxo. A “Cidade Eterna”, na obra de Llansol, quer realizar-se sabendo do seu destino transitório, ao contrário da cidade ou da utopia clássica, ou mesmo daquela de Drummond, imperfeita, mas fixa. A utopia clássica é um não-lugar mítico, que cria um cosmos que não se pode misturar com o mundo, como uma ilha revela simbolicamente desde logo.

A utopia procurada pela escrita de Llansol é um não-lugar que ultrapassa as definições de espaço ou tempo. É um lugar que pode abarcar qualquer outro. Um lugar em aberto como o mundo. É uma escrita que procura encontrar o lugar perfeito na própria transformação inerente das coisas, uma ligação ou mesmo fusão entre o texto e o mundo. Esta ligação é emulada a partir das “cenas fulgor”.

Como Llansol, n’*Um Falcão no Punho*, explica:

<sup>3</sup> Todas as citações que não provêm de um texto original ou traduzido para o português serão, como esta, traduzidas por nós.



identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, [...], um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. [...] 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 que aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém (LLANSOL, 1998, p. 130).

É num fulgor que certos contornos se vão revelando, contornos esses que depois tornam-se personagens ou lugares, ou então, que permanecem sempre no indefinido, transitando o texto como fantasmas.

O texto de Llansol, especificamente *Lisboaleipzig*, parece querer manifestar-se de maneira autônoma, tornando a autora parte de um enredo mediúcnico entre o texto e o mundo. Bach e Pessoa começam, como se pode acompanhar n’*Um Falcão no Punho*, a percorrer o espaço textual como a procurarem autonomamente uma concretização mais definida.

*duas figuras que sucessivamente se impõem sem que então eu soubesse quem eram.  
[...]persiste perante os meus olhos a imagem de uma figura masculina forte, vestida  
de um hábito. [...]*  
Era Bach.  
*Uma outra personagem vem então para o centro da parede, sobrepõe-se à primeira  
que afasta para longe; [...]*  
Era Aossê<sup>45</sup> (p. 90, 91).

As figuras revelam-se, mas, mais tarde, a autora acrescenta: “sinto o impulso de os fazer encontrarem-se” (p. 93). E aos poucos o texto vai-se concretizando.

O ato mediúcnico na criação poética está presente em Rilke, um membro da “Comunidade” de Llansol, logo na sua primeira carta das *Cartas a um jovem poeta*. Nesta carta Rilke aconselha Kappus a “penetrar em si próprio e pôr à prova as profundezas onde brota a sua vida; na nascente dela encontrará a resposta à questão de saber se tem de criar. [...] Porque o criador tem de ser por si próprio um mundo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza a

<sup>4</sup> Sublinhados no original.

<sup>5</sup> Aossê é a criação da personagem de Fernando Pessoa no imaginário da autora: “Pessoa, lido da direita para a esquerda, dava AOSSEP” (LLANSOL, 1998, p. 87).



que se uniu” (RILKE, 2016, p. 13). A necessidade de criar precisa de vir do íntimo mais profundo, da “nascente”, da raiz do próprio ser, como se a obra se realizasse a si mesma por intermédio do poeta. Como escreve Llansol, “não sou escritor. Sou uma contemplativa quando o texto chama” (LLANSOL, 2014, p. 71). Muitas das entradas diarísticas que perfazem a primeira parte de *Lisboaleipzig*, “O encontro inesperado do diverso”, confundem-se entre passagens biográficas e passagens de ficção, nomeadamente com Aossê e Bach. Estas passagem reforçam a ideia da escritora como contempladora. Como exemplo: “Antes de ver Bach explodir, vou a casa de Louise, que mora mesmo em frente a nós” (ibid.). A escritora toma notas daquilo que as personagens dizem e se molda dentro da própria “cena fulgor”: “Páro de os ouvir. Concentro-me em mim própria para poder meditá-los, sem que possam interferir no que penso sobre eles”, ou, “os acontecimentos fluem,/ mas nem a escrita os pode acompanhar no ritmo/ nem a minha atenção está livre para os receber de per si” (p. 73). Aos poucos o texto vai levando a escritora, como personagem integrante, à “Casa dos Bach”.

Uma obra começa a “assender”, a fazer-se ser, como diria Llansol. A criar o seu espaço no mundo. É uma obra que dentro de si traz o seu processo criativo, a sua criação e a sua destruição. Traz forças que parecem ultrapassar o texto, no sentido em que conseguem ser música não abarcável no *logos* ou pura poesia, que na sua liberdade consegue libertar-se de formas ou palavras. A sua passagem cria-se do diálogo destas personagens, nomeadamente Bach e Aossê, mas também da potencialidade que estes têm em ultrapassar moldes impostos por uma História ou por uma crítica.

Por *Lisboaleipzig* poder ser visto como um texto em-devir – pois, como a narradora diz, “Chamei-lhe ser”(p. 176) - surge o conflito de um texto que estará permanentemente inacabado mas contido numa forma finita. É uma contradição que o próprio texto tenta resolver, e que, por isso, traz em si um constante conflito que o ameaça por não o deixar concretizar-se. Mas o texto cria-se neste conflito, existe por esse desequilíbrio, e Bach e Aossê existem para ilustrar esta oposição de forças. E assim um novo lugar literário gera-se deste não-lugar.



## 2. Utopia em Pessoa

O impulsionador que mais move *Lisboaleipzig* é a metamorfose, o deixar fluir do conteúdo e da forma. Bach e Aossê surgem como pontos de fuga para ordenar e fornecer uma margem para a obra poder encontrar-se. A cidade utópica é afinal a tentativa de ser cidade, de ser forma, de concretizar-se como algo que possa abarcar essas figuras complexas e indefiníveis, mesmo estando elas sob o domínio do texto.

No capítulo anterior refletimos sobre a ideia que fixa e a cidade que se move, questão que encontra paralelos com “O Marinheiro” de Fernando Pessoa. Este vai ser o nosso ponto de entrada para analisarmos Aossê na obra de Llansol. A história do “marinheiro”, dentro deste “drama estático”, é uma narrativa em *mise-en-abyme* que descreve a construção (ou revelação?) da “terra natal” do marinheiro numa ilha, através do sonho.

Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido (PESSOA, 2021).

A pátria do marinheiro está na sua própria construção, no seu sonho utópico, onde a criação nunca poderia ser fiel ao lugar, pois a ideia nunca conseguiria medir aquilo que a ultrapassa. Assim “tudo era diferente de como ele o tivera — nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido”. O desejo de recordar a verdadeira pátria seria impossível pois o real é moldado pelo observador.

No fim “veio um barco” e o marinheiro desapareceu. A transfiguração espera o fim de qualquer criação, e o sonho parece como um vislumbre momentâneo de uma “pátria”. Mas logo esse sonho termina, talvez esperando um novo sonho com o dia que se avizinha, como as veladoras estão sempre a anunciar, ou acaba como o corpo velado no centro, engolido pelo silêncio, para além de qualquer sonho.

Noutra narrativa de Fernando Pessoa, “A Perversão do Longe”, surge também uma ilha, esta de prazeres corpóreos (pajens e mancebos), de onde um “marinheiro” decide fugir para “os poder possuir melhor”. O sonho tem mais força que o “real” por não se esgotar, por permitir



“tudo de todas as maneiras”. A utopia da ilha fixa e impermeável é substituída pela utopia do não-lugar, fluída e aberta à intersecção.

Aossê é uma apropriação que Llansol faz de Fernando Pessoa para o fazer “involuir”, como a tentar captar traços desta figura enigmática sem subtraí-la a conceitos já formados da sua literatura, pensamento e estética. Aossê é o Pessoa pessoal de Llansol, e isto é conseguido pela própria abertura que surge nos textos de Pessoa e que o tornam maleável ao ponto de parecer não existir. Aossê, nos primeiros textos em que surge em oposição a Bach, aparece sempre como “magro” em oposição ao “gordo” Bach. Aossê é também “nada,/ é um vazio profundo” (p. 91). É Aossê, este vazio, ou esta “Pequenez”, que se desloca a casa dos Bach, casa que é um centro gravitacional talvez por essa densidade que Llansol atribui ao músico alemão e à sua música.

Outra característica de Aossê em *Lisboaleipzig* é a sua “bi-humanidade”. Esta característica pode referir-se à sua expansão em várias personas, como acontece com a sua heteronímia e a estética sensacionista, mas neste Pessoa pessoal temos a “bi-humanidade” também associada a androginia. “Quem visse que Aossê era o mesmo sendo um outro, não ficaria, de modo algum, esclarecido;/ porque/ Aossê/ era/ o/ mesmo, [...] / sendo/ uma/ outra, com cabelos caindo em cascata, e a aparência de uma mulher ainda nova, com força, ritmo e paciência”(LLANSOL, 2014, pp. 161 e 162). Mais à frente Aossê confunde-se com Elisabeth, uma das filhas de Bach, e dela faz gerar um “ovo de falcão”. Falcão é mais uma das formas que se pode atribuir a Aossê, é a possibilidade de o texto voar e poder tornar sempre à sua falcoeira. É a possibilidade de transmutar-se em paisagens, ou modos de ver, não-humanos, mas captados nas palavras humanas.

Quando Aossê se torna feminino a sua bi-humanidade se concretiza de modo pleno através do erotismo e da dança.

Aossê olha o som banhando-se no sol e, nesses instantes em que dança com o seu feminino penetrado, tem a consciência clara de que nunca poderá sair à rua com a sua verdadeira face-de-Pan. Deixa que a nostalgia de um destino venha à superfície,  
e o não  
poder explicar que é assim



que seja a verdade, demasiado forte, a correr em lágrimas pelo rosto de Elisabeth. Ignora se a rapariga conseguirá fazer face a uma tão grande afirmação de si, e abre-lhe o único coração daqueles dois corpos (2014, p. 276).

A poesia não precisa de unidade para subsistir, diz Aossê a Bach. A Poesia, sendo vista como uma arte “dionisíaca” por Nietzsche, na *Origem da Tragédia*, tem a potencialidade de ser essa continuidade que não distingue corpos ou personas, que não vive uma subjetividade, mas sim a grande alegria extática da vida. “Face-de-Pan” é aqui a verdadeira face, aquela que está por detrás de qualquer persona ou máscara. É a grande “afirmação de si”, algo que pode levar Elisabeth a um arrebatamento.

O texto não fugirá deste corpo. Não lhe dará nomes, não o vai comparar, [...], não lhe vai pedir com delicadeza que se cubra, [...], vai oferecer-se para espelho consciente e móvel: – «Sê, segue a tua dança». – E, muito simplesmente, o corpo-de-Pan aceita a oferta, começa a rodopiar sobre si com Elisabeth nos braços, fulgurando de sexos cruzados (ibid.).

O texto, que devia proceder como um ordenador daquilo que narra, nesta passagem torna-se como uma personagem que permite a libertação do eros de Aossê. Despe-o de comparações ou atribuições, deixa-o ser a face e o corpo de Pan, levando consigo as personagens que o rodeiam. O texto não cobre a nudez com as suas palavras. Bach também é seduzido por Aossê e a sua dança, também é arrebatado pela não-forma que ultrapassa a sua arquitetura musical.

Por fim, outra forma que Aossê toma é a figura do poeta que acompanha a menina no Jardim da Estrela. Nestas passagens estão claramente traços biográficos de Maria Gabriela Llansol, mas o interessante aqui é a junção das questões pessoais, da nostalgia da infância, com a infância remodelada na escrita da autora. Esta criança está em diálogo com o poeta e com o Cão Jade, que aqui representa os animais<sup>6</sup>. Este seria um enredo rilkeano, como aquele que o poeta traz nas *Elegias de Duíno*. O “Offene”, o Aberto que não sofreu qualquer tipo de corrupção pela medida humana, consegue continuar a ser livre perante o olhar do animal e da criança. E aqui Cão Jade parece ser a personagem sábia, que fala da traição humana perante um contrato

<sup>6</sup> Vide *Lisboaleipzig* a partir da página 289.



que punha todos os seres ao mesmo nível. O humano entra em conflito com o natural, e a linguagem com a não linguagem.

“[As histórias] dizem todas o contrário umas das outras. Numas, deve-se ser ousado, como tu. Noutras, prudente como a tua dona. E noutras, céptico, como eu” (p. 291). O poeta sabe das limitações da palavra e das “histórias”. O paradoxo é o que espera sempre a palavra, um eterno estado de diálogo que nunca se completa nem nunca alcança uma verdade. “[A] humanidade nunca deveria ter saído da relva” (p. 293), pensa Aossê. A imanência da qual o homem se separa é o que o leva a viver o constante paradoxo. A imanência seria a verdadeira “casa” intocável, a origem de todos os seres.

### 3. Utopia em Bach

Naquela hora,  
o órgão de Leipzig tem um Senhor que lhe aponta a proa ao Universo. Olha para as suas mãos, o organista. Mãos de órgão – ele sabe –, pés de órgão – corpo daquele som que se levanta de um nada. É essa a sua oração: Que nada seja. Que o movimento logicamente se construa, segunda a sua natureza, como ele tem a sua em duplo queixo, maciça barca que se move com gravidade e destino (LLANSOL, 2014, p. 210).

Já vimos a oposição que Bach faz à figura de Aossê em *Lisboaleipzig*. O seu preenchimento do espaço ganha dimensões tão grandiosas como a sua música. Segundo Karl Geiringer, Bach pode ser caracterizado “numa única palavra, [...] ‘unificação’”(GEIRINGER, 1991, p. 139). A explicação de Geiringer passa por demonstrar a versatilidade e, ao mesmo tempo, coerência do estilo de Bach. A sua música passou por juntar a música sacra e a música secular, explorando fórmulas mais adornadas e outras mais despidas. Os elementos mais heterogêneos encontraram uma coesão na sua criação. Ainda parafraseando Geiringer, a música de Bach culmina quando este termina obras inacabadas, como a *Missa em si menor*, quando revive “formas arcaicas de composição canónica”, ou quando eleva ao máximo a sua abstração musical n’*A Arte da Fuga*, que em si é uma reunião de “formas contrapontísticas mais elevadas de séculos anteriores”(p. 146).



A música de Bach parece surpreender o caos em *Lisboaleipzig*. A sua casa serve de porto seguro para todas as personagens que habitam o imaginário de Llansol. Nos seus quartos podemos encontrar Kierkegaard, Meister Eckhart, na sua mesa de jantar está a sua família, Aossê e a voz narrativa que também ganha corpo. Num primeiro plano Bach pode ser o elemento agregador que pode fixar *Lisboaleipzig*, que pode juntar os vários lugares heterogêneos na sua música unificadora. “Que nada seja” parece revelar a autonomia da música de Bach perante o mundo, uma arquitetura que consegue construir-se a partir do nada, como *Lisboaleipzig*, o não-lugar, parece querer fazer. No entanto, esta arquitetura encontra um desafio para se completar.

[Bach]: – «Deixe-me ver se compreendi. O Senhor diz-me que são vários, mas que o poema que traz consigo é um poema que só o Senhor escreveu. Se bem ouvi, esse poema é vital para a sua gente. Veio ter comigo, ou mandaram-no ter comigo para que eu o ponha em música? É isto?» – «É um pouco isso. Eu explico» (p.224).

Aossê traz consigo o problema da não unificação. A sua “bi-humanidade”, heteronímia e, mais tarde, a sua força libidínica que desconstrói a sua própria definição, são um desafio para a música de Bach. No entanto podemos encontrar elementos unificadores das duas personagens.

A polifonia de Pessoa condiz com a polifonia de Bach quando ambos pretendem criar uma arte que abarque o mundo nela. Em Pessoa esse mundo são as sensações que se multiplicam em personas poéticas, em Bach é a harmonia heterogênea e arquetônica que se quer aproximar de uma harmonia divina. Outro elemento comum seria a criação de um espaço coerente dentro de um mundo movediço. Pessoa, perante esse mundo, quebra com as fronteiras entre realidade e sonho para poder sentir todas as sensações que se cruzam e que formam uma verdadeira poesia. Pessoa é também nostálgico da imanência que era ser apenas devir, inconsciente. Bach parece criar coerência para a impor no mundo, Pessoa a cria quando quer ser coerente com o mundo.



### 3.1. O Prelúdio de Coral

A infância, como é representada por Álvaro de Campos, como uma ilha mística e intocada, é o lugar perfeito e de plenitude, como se poderia esperar de uma utopia. A “Cidade Eterna” seria a “casa antiga” onde se festejava o dia de anos no poema “Aniversário”. Esta casa é o ponto gravitacional deste mundo da infância, onde estão todos os elementos que a compõem. Encontramos aqui características que podemos relacionar com o filme *Solaris*, de Andrei Tarkovsky, que também se move em torno da nostalgia, de uma casa, e que vai buscar Bach para, de algum modo, as sustentar.

Existe um oceano no espaço, chamado Solaris, que parece trazer à vida os desejos mais íntimos de quem se aproxima dele. No caso da personagem Kris, o psicólogo, é a imagem da sua mulher, que tinha cometido suicídio há mais de dez anos, que ganha forma. Uma forma deturpada, pois é apenas a reprodução da sua mulher como ele a idealiza. A casa de Kris, na Terra, parece resumir toda uma cultura ocidental. Vemos nela bustos de Ésquilo e Sócrates, livros como *Dom Quixote* e pinturas de Brueghel, o Velho. Na estação espacial perto de Solaris, na biblioteca, estão os mesmos objetos, como sugestão de que este marinheiro espacial já se encontra sob o efeito do Solaris quando chega à estação espacial. A sua casa, que em si será um resumo da sua “pátria”, é resumida também no espaço, como na ilha d’”O Marinheiro” de Pessoa. Uma música de Bach, um prelúdio de coral chamado “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”, (BWV 639), que surge sempre acompanhando as cenas de infância de Kris, surge também no momento em que a estação espacial momentaneamente deixa de ter gravidade. Nesta cena a música começa com o toque entre Kris e a sua mulher e, a partir daqui, cenas de infância interseccionam-se com as da estação e com as da pintura “Caçadores Na Neve”, de Brueghel, que, em si, também representa um regresso a casa. Tarkovsky usa a música de Bach como mais uma personagem no seu “museu” da cultura Ocidental, mas também a usa como um elemento agregador de todo este revivalismo da infância de Kris.

O prelúdio usado por Tarkovsky pode ser analisado pela sua estrutura seguindo a descrição de Robert Tusler. Os prelúdios de coral de Bach são descritos como tendo um movimento “simples” e “diatônico” (TUSLER, 1956, p. 94), na maioria dos casos contêm apenas



intervalos simples, como os de “terceira maior, terceira menor, quarta perfeita, quinta perfeita ou oitava”. O seu tempo é grande parte das vezes o “simples  $\frac{3}{4}$  e  $\frac{4}{4}$ ”. Os prelúdios de coral ainda seriam despidos de qualquer interesse melódico e nunca fogem da sua dominante tônica. Todas estas características parecem remeter para esta “casa” segura. O ponto de fuga na pintura de Brueghel é a capela da aldeia para onde os caçadores regressam. A música que acompanha o plano do filme para este ponto de fuga é também música de capela. A casa fundacional, utópica, da infância intocada é aqui representada por todos estes elementos, desde a capela, à música ordenada e contida deste prelúdio de coral, às aparições de infância ou à reunião entre Kris e a sua mulher.

A idealização de Kris, do “marinheiro” de Fernando Pessoa e no “Aniversário” de Álvaro de Campos, encontra-se na criação deturpada de um passado ou de uma terra natal. É um desejo de fixar o mundo numa forma perfeita, onde “ninguém estava morto”, e onde Bach aparece apenas complementar esta ideia de segurança. Esta forma fixa, no entanto, encontra já remendos, acrescentos, anulações. Mas não deixa de ser o desejo de ter uma Casa firme perante uma realidade que é vista como entrópica.

### 3.2. A Fuga

A fuga parece ser uma base arquitetónica experimental por onde Llansol pode fazer a sua escrita. Muitas das “cenas fulgor” acontecem de modo simultâneo e paralelo, como as linhas polifónicas da fuga que se difundem independentes entre elas mas sempre dentro da construção em que se inserem.

“O texto inquietava-se./ Era um facto que havia ali um diálogo íntimo que se difundia (ou seria difuso?), misturando-se com as conversas que se cruzavam” (LLANSOL, 2014, p. 178). Este excerto faz referência à conversa “circular” entre Pessoa e Bach, que se concentra muito no unificador da música e no disperso da poesia, mas neste ponto da discussão uma outra voz vem, em itálico, interpenetrando-se: “Aossê ia responder que um romance tem de ser impiedoso quando a mesma voz se fez, de novo, ouvir *que me faz pensar na eternidade,*



**para já**; na eternidade, que irá experimentar a nossa resistência, e os nossos limites<sup>7</sup> (p. 180). Na *Arte da Fuga* as explorações essencialmente musicais que Bach faz saem das intenções literárias de Llansol. Mas aqui o fundamental para nós é ver como o texto tenta criar esta estrutura tendo uma discussão já acesa entre dois sujeitos que se contrapõem, um narrador que sustenta essa contraposição, e uma voz exterior que surge incólume no texto, anunciada apenas pela voz do narrador. Estas várias vozes vão de encontro à música, mas ao mesmo tempo mostram as suas limitações.

“O texto, que tece e sustenta o espaço interior de toda a humanidade, é incapaz de captar, num só e único texto contínuo e simultâneo uma multidão Nem sequer pode ser construído como uma partitura” (ibid.). Aqui “texto” surge com um duplo sentido. O texto é a dimensão interior da palavra no ser humano, o *logos*, que organiza todo o “espaço interior”. Esta dimensão da palavra não consegue escrever, (o outro sentido de “texto”), a “multidão”, por mais “simultâneo” que procure ser. “Precisa de unidade para persistir” poderia ser o epitáfio para o *logos* desordenado que procurasse descrever o disperso, mas Aossê confirma, na mesma sequência, que a poesia não precisa de unidade para subsistir.

As linhas polifônicas da obra de Llansol parecem estar sempre em mutação. O texto encontra espaços por onde consegue concretizar-se, mas encontra ao mesmo tempo resistências onde certos mistérios não conseguem ser desvelados. Mas o texto tem a capacidade de se mover e de se contradizer constantemente. Por vezes parece perder o equilíbrio, nestes momentos pode até anunciar o seu fim. Esta dinâmica que faz o texto ganhar vida também está presente na música de Bach. O lugar perfeito consegue ser aquele que mostra todas as possibilidades de contraponto, conseguindo a plenitude pela incompletude. Afinal, musicando a incompletude também se aproximaria da harmonia divina, que, por si, deixa espaços em aberto para o mistério.

<sup>7</sup> Destaque e negrito no original.



#### 4. Spinoza

Os fragmentos diarísticos da primeira parte de *Lisboaleipzig* não culminaram em nenhuma obra final, mas deixaram-se ficar naquele estado experimental e fulgurante, como brechas para um mundo que fica entre o biográfico e o ficcional em Maria Gabriela Llansol. Mas a obra “concretizada” que se revela mais à frente não deixa de ter estas características. É um aglomerado de “cenas fulgor” que se desenrolam num espaço libertado de qualquer dever mimético.

Maria Etelvina Santos (MES) mostra como o aparecimento de todas estas personagens e lugares na obra de Llansol fazem parte de uma “voz da ipseidade, que o autor não reconhece como a sua, nem como a de outro, mas a de um si-mesmo-como-outro” (SANTOS, 2014, p.117). Esta voz é coincidente com o nosso primeiro argumento de um texto que vem como que a mostrar-se autonomamente perante um autor mediúnico. Numa passagem de *Sculpting Time*, Tarkovsky comenta:

Será que as imagens de Leonardo ou Bach significam alguma coisa em termos funcionais? Não – elas não significam nada para além do que significam em si mesmas; essa é a medida da sua autonomia. Elas veem o mundo como se fosse a primeira vez, sem qualquer experiência para as pesar. Olham para ele com a independência de pessoas que acabaram de chegar! (TARKOVSKY, 1989, pp. 112 e 113).

Como em Tarkovsky que, como vimos no capítulo anterior, reúne um conjunto de referências artísticas em *Solaris*, deixando-as na sua autonomia, também Llansol junta figuras com um intuito de as deixar fluir no texto, de as deixar ser num Agora a-histórico e em aberto.

Este Agora em aberto é um movimento, como MES o descreve, de um “lugar onde se movem os objectos-coisas-ideias com as suas relações (...) pensados por um ser que escreve” (SANTOS, 2014, p. 124). Este é o lugar do “entresser”: “Lugar fora do tempo e de coordenadas de espaço, encontro de constelações de forças visíveis e invisíveis, nele se anulam dicotomias e se elege a polaridade”.



O sujeito está inserido no tempo como ser-temporal, e por isso o tempo torna-se um campo plástico de interações e percepções variadas, ou seja, um tempo-em-sujeito. A plasticidade do tempo permite a Llansol esta narrativa da ipseidade, o que a permite trazer a um Agora todas estas personagens que se restringiam num tempo e espaço histórico específico.

As questões ontológicas desta totalidade do Agora, que intersecciona todas as experiências numa experiência total, vão ao encontro do panteísmo de Spinoza. A totalidade da experiência humana passa pela indissociabilidade entre o corpo e a mente, entre a história e o tempo-sujeito, entre o eu e o outro. E é neste ponto que MES, retomando o seu texto, faz ligação entre Spinoza e Llansol. O panteísmo spinoziano é, no fundo, a inseparabilidade entre todas as coisas, no sentido em que todas as coisas são Deus, ou Ser. Tem tudo um chão comum e pode tudo entrecruzar-se.

Em *Lisboaleipzig* parece que Spinoza tem ainda outra utilidade para o texto. O “Ensaio de Música” parece estar sempre prestes a desfazer-se. O texto desequilibra-se enquanto se tenta definir. Uma forma surge destas forças opostas, ou “difusas”, como já vimos, para se concretizar. Mas mesmo que o texto queira ser esta incompletude, a sua dissolução é sempre eminente.

Afasto o texto com um golpe rápido da mão. Não só porque as forças o odeiam mortalmente, mas porque também seria pura perda de tempo correr atrás de qualquer força rebelde: a destruição benéfica que realizam será feita num silêncio inacessível ao humano.

O que faz o espírito pensar não é um modo de pensar, mas o espaço em convulsão, quer dizer, um corpo vivo à beira do desequilíbrio, ou um novo limite (LLANSOL, 2014, p. 190).

Há forças que parecem desequilibrar o texto, mas é neste momento que Spinoza surge como harmonizador. “É, pois, Spinoza quem está sentado à minha mesa”. É a partir daqui que assistimos a um “arrumar da casa”, e à transposição das personagens do não-lugar instável de *Lisboaleipzig* para a “casa térrea de abrigo para a casa dos Bach” (p. 194) . Aossê e Bach se reconciliam nesta sequência:

Aossê e Bach se tinham encontrado porque precisavam de perder o medo. Que tinham grandes artes, que um e outro tinham recebido dons poéticos, dos maiores que já tinham existido, mas que o pensamento não era forte, nem determinado.



“É bom que Baruch esteja entre nós” (p. 195). É Spinoza que possibilita a completa fusão de todas as coisas. É ele que “nos responde invariavelmente que o real é tal qual é quando olhado com os olhos da substância activa” (p. 196). O modo como vemos as coisas é também um dos modos de Deus se ver a si mesmo, não deixando que o medo do Texto se apodere de si e o faça deixar de se desenrolar.

O “sistema” de Spinoza consegue compreender tudo numa coerência, “quando o de Aossê foge quase sempre, e o meu [da narradora] se desnor-teia”. O sistema de Spinoza ganha atributos de um ser, quando ele consegue a preservação, ou o *conatus*, o desejo e vontade de auto-preservação, em si mesmo. E Llansol, neste momento do texto, absorve Spinoza para preservar a imagem precária. Como diz Spinoza na *Ética*, “o poder, ou esforço, pelo qual (uma coisa) se esforça para perseverar no seu ser, não é mais do que essência dada, ou real, da própria coisa” (SPINOZA, 1996, p. 75). Um ser tem na sua essência o preservar-se.

O modo como Spinoza é apresentado em *Lisboaleipzig* lança o texto numa metaforização dessa preservação essencial. Imitando já um organismo, Llansol escreve trazendo o movimento e o mistério para a escrita, deixando espaços sem palavras, travessões que emulam uma ausência presente, aliado já às “cenas fulgor” que interseccionam imagens. O texto brota como uma árvore, cresce como *natura naturata*, consubstanciando-se com a totalidade.

Mas para o texto ser coisa, para ser parte da metamorfose, precisa também de se decompor. A metamorfose implica a morte, a destruição, um retornar ao caos primordial e informe. O texto para ser realmente ser tem de se entregar à força transfiguradora do mundo.

## 5. O devir-lugar

O conflito gestativo do texto chega ao fim com a força preservadora do *conatus* de Spinoza. O prólogo acaba, começa um texto que na sua forma apresenta uma estrutura acabada, dividida em capítulos e subcapítulos, dando uma breve ilusão de que trará agora uma estrutura aristotélica, dotada de enredo, de uma forma completa de princípio, meio e fim. Mas o texto de *Lisboaleipzig* será a mimética do próprio Ser, se, no sentido de Heraclito, o Ser é esse fluxo em constante metamorfose. Como Nietzsche escreve, dando voz a Heraclito,



só vejo o devir. Não vos deixeis enganar! É à vossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o facto de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entraís pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez (NIETZSCHE, 2002, p. 40).

Segundo Heraclito, nesta visão de Nietzsche, não existe duração fixa, e um ser, que realmente é imanente na metamorfose, não se separa das coisas ou cria uma forma independente delas. O texto de *Lisboaleipzig* será uma forma criada para dar sentido a todo um conjunto de experiências autorais, que também podem ser trans-autorais, no sentido em que o autor se “dessubjectiviza”, como vimos no texto de MES. É assim um texto que se cria mas que prevê a sua dissolução. É um texto que, como o Ser, é informidade e fluxo e, por isso, mudança.

Ao longo dos capítulos que perfazem “O Ensaio de Música” as personagens começam a duvidar do sistema de Spinoza, pois mesmo esse sistema é visto, no texto, impotente para abarcar a poesia que também faz parte do mundo: “- Sim, Baruch – confirma Anna –, a geometria da natureza que, até hoje, expôs minuciosamente, não inclui o acto poético como o de Aossê que, muitas vezes, quase se confunde com a Quimera” (p. 312). Aossê é associado a esta impossibilidade de se geometrizar, ele sai de qualquer sistema. É depois associado ao Trimúrti como Siva por estes mesmos motivos.

O Trimúrti vem de “tri-murti”, “três formas” (CORREIA, 2011, p. 133), e são as manifestações divinas de Brahman, “a unidade de tudo” (p. 134). Siva é, como Correia expõe, uma figura representada como o “deus que dança rodeado por um círculo de fogo, símbolo da destruição que envolve todo o ciclo da vida e da morte” (p. 137). É o deus da destruição e da transformação, o que não permite ao mundo fixar-se numa forma. Aossê é muitas vezes representado como andrógono, sem fronteiras corporais, e mais tarde transfigura-se em Pan para dançar, incorporando a própria transformação na sua dança. Aossê, o poeta, entra em conflito mas depende de Bach, que aparece em *Lisboaleipzig* como Brahma, “o demiurgo que cria todos os seres do mundo” e o que deu “extensão e corpo ao universo”. Este deus representa a criação, que pode estar ligada com a criação a partir do nada e à plena arquitetura a que Bach está associado na obra. Por fim, Visnu é Anna Magdalena, mas também podia ser Baruch, sendo



Visnu o deus que “preserva o mundo”, o “princípio que sustém tudo o que existe, como o pilar ou eixo do mundo” (p. 135). No entanto aqui Anna também pode estar associada à narradora que integra o texto como personagem, como um seu heterónimo. É afinal a narradora que preserva este mundo textual que em si contém uma dinâmica criadora e destruidora.

As divindades védicas vêm ilustrar a destruição iminente de Lisboaaleipzig, são uma “apresentação ingênua da verdade” (LLANSOL, 2014, p. 237). São formulações mitológicas que ajudam a encontrar linhas de leitura no próprio mundo e que extraem dele uma verdade, uma associação humana nas coisas que escapam à sua compreensão. O Trimúrta entra em efusão, mas esta é só mais uma máscara da efusão que se instala desde o início da obra.

Lisboaaleipzig submerge, como a Atlântida de Platão, como o não-lugar por excelência, para dar espaço ao lugar enraizado dos seres humanos. As personagens são “agarradas” pela narradora e trazidas para “o solo firme da casa térrea” (p. 318). A utopia afinal não está nos lugares criados e que passam como espectros por palavras, conceitos ou formas sem estes os conseguirem agarrar. A utopia está no devir-lugar que é essa própria transformação, e o texto sabe que não fez mais do que regressar de onde partiu: “- Precisamente. Eu venho do inomeado, e é para lá que caminho. Sempre – diz-lhe o texto” (p. 358).

O texto reflete sobre a “Quimera” que criou, explica que foi de “Aossê que partiu o impulso para que esta Quimera quisesse existir numa espantosa pulsão contraditória de vida interior” (p. 367). Contudo, o texto ainda conclui que estas “Quimeras” são modos de o homem alcançar-se a si mesmo:

Não haverá sempre imagens de início que virão desequilibrar o homem, e aprender com ele o que é estar vivo? Unir o pensamento à música e ao poema, no meio comum dos homens, deve bastar. Deve bastar, que o homem se ocupe finalmente do homem. (p. 370).

Toda a criação poética em que se joga nas palavras acaba por ser uma busca por esse mundo despido e sem palavras em *Lisboaaleipzig*. As formas criadas, que tentam captar o movimento e a transformação, por mais que consigam “moldar a metamorfose” (p. 27), não a conseguem dominar ou “domesticar”. *Lisboaaleipzig* é um texto fixo que quer ser lido como movimento,



como fulgor. Quer confundir-se com uma experiência verdadeiramente humana, tão humana que não possui a inteireza dos acontecimentos, mas que os vive de forma incompleta e idealizada, com cantos obscuros que saem da apreensão. É o deixar fluir, característico de tantas tradições místicas e do pensamento oriental, tão conhecidos pela autora. É, por fim, um meio para o ser humano reencontrar o vazio que o espera sempre na imanência – no lugar inominável.

## 6. Referências

- AUGUSTYN, Adam et al. (eds.). *Utopia in Encyclopaedia Britannica*. Disponível em <https://www.britannica.com/topic/utopia#ref284357>. Acesso em 26/09/2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. Lisboa: Cotovia, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Divagação sobre as ilhas*. Disponível em: <http://fliphtml5.com/aruh/vcns/basic>. Acesso em 26/09/2021.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Barcelos: Civilização Editora, 1983.
- CORREIA, Carlos João. *A Religião e o Sentido da Vida*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Tradução de James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Tradução de Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- HUBNER, Patrick. Utopia and Myth. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. New York, Routledge, 2017, pp. 1151-1158.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Tradução de Maria Inês Vieira Andrade. Lisboa: Edições 70, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- PESSOA, Fernando. *Arquivo Pessoa*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/>. Acesso em 26/09/2021.
- POPKIN, Richard. Benedict de Spinoza. In *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Benedict-de-Spinoza>. Acesso em 26/09/2021.



RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2016.

SANTOS, Maria Etelvina. Heterónimos e figuras – Extensões do corpo e modos da mente em Pessoa e Llansol. In BARRENTO, João e SANTOS, Maria Etelvina. *Pessoa e Bach na Casa de Llansol*. Lisboa: Mariposa Azul, 2014.

SPINOZA, Benedict de. *Ethics*. Tradução de Edwin Curley. Londres: Penguin Books, 1996.

TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Tradução de Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989.

SOLARIS. Direção de Andrei Tarkovsky. Mosfilm. Rússia: 1972. New York: The Criterion Collection, 2014. [DVD]. (166 minutos).

TUSLER, Robert. *The Style of J. S. Bach's chorale preludes*. Berkeley: University of California Press, 1956.

