

## HÖLDERLIN EM LLANSOL? DA POESIA COMO SINGULARIDADE

**Silvina Rodrigues Lopes**

*Universidade Nova de Lisboa*

O presente texto pretende articular a resposta à pergunta que faz no seu título com o entendimento da literatura sugerido no subtítulo. Partindo daquela pergunta, não se pretende encontrar através dela uma solução para os problemas que o subtítulo acarreta, nem projectar sobre ela uma construção teórica definitiva. Procurar-se-á sim expandir em vários sentidos o imperativo de atenção ao carácter pensante da poesia e da literatura, o qual impede qualquer hipótese de sobredeterminação das mesmas.

\*

O texto de Maria Gabriela Llansol *Hölder, de Holderlin* apresenta no seu próprio título uma das hipóteses que as palavras têm de jogar fora dos mais comuns jogos de linguagem, aqueles que implicam a representação: elas podem ser partidas, aglomeradas, deturpadas, etc., dando lugar a diversos processos de associação e produzindo efeitos não só imprevistos, mas indetermináveis, – quer através da mediação do aparecimento de significações inesperadas, quer através da simples combinatória de sonoridades. Sabemos como essa possibilidade foi no entanto frequentemente conduzida à busca de constantes ou leis, visando integrá-la numa teorização desenvolvida a partir de um determinismo de teor materialista. Julia Kristeva, na sequência de leituras de Lautréamont e Mallarmé, propõe que se considere o

«desmantelamento do simbólico pelo semiótico», postulando: «Pode considerar-se que os esquemas métricos relevam do préconsciente pois que são determinados de facto pelo sistema da língua, enquanto o dispositivo semiótico de que se trata é mais directamente conectado aos trilhos pulsionais inconscientes».<sup>1</sup>

\*

Jogar com um nome próprio pode ser como jogar com qualquer outra palavra, havendo nesse caso uma deshierarchicalização do designado, mas também pode não ser tal e preservar uma certa distinção. No caso de que se trata, há sinais da permanência de distinção: o grafismo do título (reforçado pelas gravuras do livro) sugere majestade e enigma, não apenas pela maiúscula e pelo destacado da primeira letra, mas também pela linha colocada sobre o nome e pela permanência da acentuação em Hölder, a qual mantém algo de decisivo na sonoridade do nome enquanto pertença à língua alemã. Não que não se veja ali a palavra inglesa "holder" e através dela se insinue um campo semântico – holder, um suporte, um apoio – e com ele a ideia de uma tradição, reforçada pela referida linha: holder + lin(e).

\*

*Hölder, de Hölderlin* é constituído por pequenos textos através dos quais se esboça uma narrativa feita de linhas quebradas, as quais, em processos de convergência e divergência, são atraídas para um ponto vazio que é o acontecer do próprio texto, aquilo que o faz permanecer enigma irresolúvel. Num cenário em que a sugestão de intemporalidade mítica se sobrepõe ao tempo do acontecimento, aquele em que o novo, a abertura de futuro, desarranja a estabilização simbólica e provoca a alteração do mundo, traça-se a lenda de um retorno à infância, retorno de Hölderlin à infância ou simplesmente retorno à infância universal em que ontogénese e filogénese se encontram. As descrições do espaço em que se pretende situar o acontecimento – a

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

escrita, o encontro – são convenções pertencentes a tradições religioso-filosóficas: a floresta e nela a clareira onde se ergue, geometricamente descrita, a casa. A escrita aparece então como modo de habitar a casa: não uma casa qualquer, mas a casa qualquer como manifestação de uma casa que é a essência do habitar. Daí que não se pretenda narrar, mas propiciar o encontro, no qual cabe à mulher (um duplo da escritora) a função de hospitalidade. O que aparece como fundamental é a construção simbólico-geométrica de um cenário de que os personagens fazem parte, identificando-se com árvores que encerram o segredo da sua suposta natureza. Esse cenário pretende-se vivo, dinâmico, e desse modo perturbador de distinções entre o que nele se passa e o que ele é, idealmente exprimível morfologicamente, tal como o seria a poesia de Hölderlin para a qual se propõem duas fórmulas, *poema-poente*, que corresponderia a Hypérion e *redemoinho-poema*, que corresponderia à poesia à beira da loucura, o tempo das traduções dos trágicos gregos. A ficção de um encontro entre Hölderlin, Joshua, Giordano Bruno e Myriam, sob o signo de Hölderlin é – como em MGL acontece sempre com o recurso a nomes históricos e míticos para o lugar de personagens como elementos do cenário de um texto-drama – um movimento de regressão que sugere a pretensão de ir ao encontro de uma origem, na qual não haveria qualquer distinção entre ficção e não-ficção e em que os nomes magicamente coincidiriam com o nomeado. O círculo da escrita, que engloba os seus ângulos e interrupções, e que é em *Hölder, de Hölderlin* identificado com o feminino através do movimento traçado à volta da auréola dos seios da mulher, diz a vontade de regressar ao Paraíso, embora este permaneça inacessível no tempo, ao qual a escrita poria fim, perseguindo de círculo em círculo a realização messiânica. O encontro que o livro se propõe ser é anunciado nas primeiras frases, em sublinhado, como *uma união às portas do Paraíso*. O que significa que há um espaço em que não entram as personagens, tal como os humanos não entram. O problema que se põe é o da aspiração ao absolutamente outro como garantia da existência deste. E para tal o nome, *Paraíso*, não chega. É preciso que a memória guarde relatos dessa aspiração, que aquela frase ecoe estereótipos que se foram formando a partir da Bíblia, Dante, Milton, Lutero, Blake, Hölderlin, etc. Subentendida fica a proximidade entre «união» e Paraíso e com ela uma noção de sagrado, que no

entanto será desconstruída se o leitor perseverar na desconstrução dos estereótipos associados aos nomes. Hipótese (reforçada pela enigmaticidade introduzida por citações várias) de acordo com a qual o texto escrito funcionaria sobretudo como um inventário rizomático da cultura: se leu Eckhart, leia também Hölderlin, ouça Bach, etc.

\*

Como se sabe, qualquer texto é escrito a partir de outros textos, o que implica também que se escreve sobre lendas, pois os livros “consagrados” não se separam das figurações e auto-figurações dos seus autores, que o mesmo é dizer, das lendas que os aureolam. A literatura e poesia modernas repousam sobre o paradoxo imanente à poesia enquanto poesia da poesia, tal como Philippe Lacoue-Labarthe o coloca:

quanto mais me desaproprio para me apropriar, menos consigo apropriar-me, ou mais me desaproprio de facto. Este mecanismo, que seria idealmente um mecanismo dialéctico efectivo, é impossível que “resulte”. E a grande aventura da arte moderna é ter compreendido este impossível, de ter sofrido esta impossibilidade. Se há tantos loucos, tantos “casos” patológicos – Hölderlin, Poe, Lenz, depois, Nietzsche, Artaud – nesta época, isso quer dizer que a máquina “desaproprio-me para me apropriar” está avariada. É o próprio mecanismo da loucura. Hölderlin e Nietzsche disseram-nos que não temos nada a ver com os Gregos. Eles foram até à beira de uma espécie de abismo e foi o que nos legaram. Não digo que o que é preciso imitar seja a psicose, mas a estrutura psicótica permanece, apesar de tudo, aquilo que nos domina. A neurose é o Capital, que gere isso muito bem. A psicose, individual ou estática, é outra coisa, ela não é gerida.<sup>2</sup>

\*

A estrutura psicótica é da ordem do *Pharmakon*, pois ela é imanente à própria humanidade dos homens, fundada sobre aquilo que simultaneamente os põe em perigo (Hölderlin: “onde cresce o maior perigo, cresce também o que salva”) – o desejo como

---

<sup>2</sup> Bruno Duarte, «De Hölderlin à Marx: Mythe, imitation, tragédie», entretien avec Phillipe Lacoue-Labarthe, *Revue Labyrinthe*, n° 22, 2005, pp. 121, 133.

produção interminável de desvios, de que emergem os procedimentos principais: o amor, a arte, a ciência e a política. Ora o desejo é a conjugação num ser mortal, finito, daquilo pelo qual é também infinito, a técnica e o tempo. A concepção moderna de um "tempo fora dos eixos" (necessariamente não-cíclico), como em Shakespeare, veio permitir colocar essa conjugação, diferenciante e diferinte. Em Hölderlin, o pensamento do tempo tornou-se indissociável do «afastamento categórico dos deuses». Assim, em *Observações sobre a Antígona* é dito:

de forma determinada ou indeterminada, é Zeus que deve ser dito. Preferencialmente, *na maior seriedade*: pai do tempo ou Pai da terra, o seu carácter consiste, contrariamente à eterna tendência, em inverter o ímpeto de abandonar este mundo em direcção ao outro no ímpeto de passar do outro mundo para este.<sup>3</sup>

A cesura, que nas suas anotações sobre *Édipo-rei* e *Antígona* de Sófocles considerou como uma operação constitutiva da tragédia, impedia que o princípio e o fim rimassem, sendo esse desvio solidário da divisão do humano no afastamento do divino:

A apresentação do trágico repousa, predominantemente, no facto de que o monstruoso (*Ungeheuer*), como o deus e o homem se acoplam ilimitadamente, quando, na ira, a força da natureza e a da interioridade humana se tornam Um, seja concebido como unificação ilimitada que se purifica pela separação ilimitada.<sup>4</sup>

\*

Com Hölderlin, a poesia deixou de poder ser possível enquanto algo que se apresente como tal, não podendo ser produto de inspiração divina, nem expressão de uma subjectividade, nem adequação a um modelo ou realidade. Colocou a si própria a exigência de um cálculo poético que, na recusa do puro entusiasmo, faria prevalecer a dimensão de sobriedade, a do orgânico (artifício), hespérico, por contraposição ao

---

<sup>3</sup> Friedrich Hölderlin, *Reflexões*, trad. Márcia C. de Cavalcante e António Abranches, Rio de Janeiro, Relume Dumará, p. 104.

<sup>4</sup> Observações sobre o Édipo, *op. cit.*, p. 99.

aórgico, grego. Trata-se de um cálculo sem fórmula: abandono do pensamento especulativo, dialéctico, e afirmação do pensamento como experimentação, o que veio perturbar toda a distinção entre filosofia e poesia assente na repartição sensível/inteligível. Experiências, sempre em excesso sobre a consciência, e conjecturas são elementos do processo de composição que fazem do poema um campo de tensões irresolúveis. Hölderlin não é apenas o poeta dilacerado, é o lugar onde a poesia, perdendo toda a veleidade de atingir uma harmonia, nos confronta com as contradições do abismo pulsional, confronto de onde emerge o ético como busca de uma relação justa com os outros. Essa emergência é interrupção, cesura, e não mais superação.

\*

Como o diz Rousseau, que foi um autor de grande importância para Hölderlin, o Mal, a apropriação que está na origem dos sistemas de distinções entre os homens, não é introduzido, imediatamente, num momento de corte pelo voluntarismo de uns e pela sujeição de outros:

O primeiro que tendo cercado um terreno, ousou dizer, *isto é meu*, e encontrou pessoas bastante simples para o acreditar, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. Quantos crimes, guerras, assassinatos, quanta miséria e horror não teria poupado ao Género-humano aquele que (...) tivesse gritado aos seus semelhantes. Livrai-vos de dar ouvidos a este impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos são de todos e a Terra não é de ninguém: Mas é muito nítido que então as coisas tinham chegado ao ponto de não poder durar como elas eram; porque esta ideia de propriedade, dependendo de muitas ideias anteriores que não puderam nascer senão sucessivamente, não se formou num só lance no espírito humano: Foi preciso fazer muitos progressos, adquirir muitos talentos e luzes, transmiti-los e acrescentá-los de época para época, antes de chegar a esse último termo do estado de Natureza.<sup>5</sup>

\*

---

<sup>5</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1964, p. 164.

A cena que Rousseau ficciona coloca o originar-se sem começo determinável da origem do humano (fim do estado de Natureza). Na verdade, se o aparecimento da propriedade é apresentado como o último estado de uma separação progressiva da Natureza: ele é dito repousar em técnicas anteriores que tornaram possível a impostura, ou seja, a crença performativa de distribuição de lugares entre os que estabelecem o que é o mundo e os que ocupam os lugares que lhes são dados. A dimensão performativa da crença não decorre da simples capacidade inventiva: a crença está desde sempre associada ao religioso e ao mito em cumplicidade com o exercício da violência que a acompanha, e que é quer a violência directa, quer a indirecta, exercida pela selecção das narrativas e pelos rituais que as impõem para formar (ficcionar, modelar) os homens imprimindo neles um carácter, um tipo. Da crença não se sai nunca, pois a existência da linguagem assenta na dimensão do acreditar. Porém, a unificação das crenças em grandes totalidades não é uma necessidade, a não ser que se coloque uma grande crença fundadora, Deus ou a Natureza, pela qual o tempo como multiplicidade se anula. A origem é então algo que não existe senão repetindo-se, de cada vez nova, num movimento de eterno devir-outro que é a separação-individação, construção de crenças imanente ao haver linguagem, isto é, ao haver conjecturas e não apenas nomes. Daí que o pensamento se afirme por corte com o mítico e o religioso, o que significa antes de mais que afirme a ausência de totalidade através dos seus devires, múltiplos e não teleológicos. É aí que se situa a liberdade-responsabilidade dos homens, a de desfazedores das crenças que atribuem a alguns a condição de menoridade, a de fazedores de crenças em que a multiplicidade de tempos desfaça a pretensão ao Um. Em decorrência dessa condição todos os gestos do homem têm implicações políticas, embora não sejam imediatamente políticos: se não há indivíduo senão como ficção pontual (o inapreensível instante) do processo de individuação, nunca se está fora do oceano de relações que compõem a política como busca do mais justo para cada um enquanto ser ontologicamente igual, capaz de pensar. É precisamente porque a responsabilidade de cada um excede em muito o voluntarismo que a noção do indivíduo

como inocente culpado, que vem do trágico, ao reconhecer a divisão original reconhece o devir como princípio de liberdade-responsabilidade.

\*

Na vida de Hölderlin, houve momentos de grande entusiasmo pela revolução francesa e pela ideia de liberdade que aí via desenhar-se. Cite-se o episódio da plantação, com Hegel e Schelling, em 14 de Julho de 1793 de uma árvore da liberdade em Tübingen. Mas esse entusiasmo trazia consigo o oposto do elogio da liberdade-responsabilidade. Em *Hypérion*, livro do qual Marx retirou uma epígrafe, o sentimento revolucionário cede à exaltação helenista, com um objectivo explícito anunciado no prefácio, onde se estabelece uma relação programática entre literatura e experiência de vida: «A superação das dissonâncias no âmbito de um determinado carácter não se destina nem à mera reflexão nem ao deleite vazio». Aliado à ideia de superação, o ideal revolucionário, frequentemente expresso, é conduzido à indiferenciação. Repare-se por ex. na última carta. Aí encontramos um transbordar de amor pela Natureza, acompanhado pelo sentimento de cólera em relação aos alemães:

Tudo o que há na Terra é imperfeito, eis a velha lengalenga dos alemães. Se ao menos alguém dissesse alguma vez a estes malditos que se tudo é tão imperfeito entre eles é apenas porque eles, com as suas mãos desajeitadas, não deixam imaculado tudo o que é puro, tudo o que é santo, intacto, que nada medra porque eles não têm em consideração a divina Natureza, raiz de toda a fecundidade (...).<sup>6</sup>

A exaltação da Natureza prossegue nessa última carta de *Hypérion* para Belarmino em passagens como esta:

Ou, ao entardecer, quando descia até ao fundo do vale, até ao berço da fonte, onde à volta as copas dos carvalhos escuros me rodeavam de murmúrios e a natureza me enterrava na sua paz como alguém que morre santamente, quando então a Terra era uma

---

<sup>6</sup> Friedrich Hölderlin, *Hypérion. Ou o eremita da Grécia*, trad. Maria Teresa Dias Furtado, Assírio & Alvim, Lisboa, 1977.



sombra, e uma vida invisível se agitava nos ramos, nos cumes e sobre os cumes se erguia imóvel a nuvem da noite, uma montanha brilhante, da qual escorriam até mim os raios do Céu e as águas correntes, para dar de beber ao caminhante sedento.

Aqui o carvalho (*Quercus*, que encontramos na narrativa de Maria Gabriela Llansol) aparece bem como a árvore oracular dos Antigos, a mesma agitação e murmúrio dos ramos que em Dordona ditavam os prognósticos de futuro. Face a esse conhecimento absoluto, a atitude do personagem é também ela absolutamente regressiva: a entrega à morte como suprema felicidade, a indiferenciação niilista: «As veias saem do coração e a ele voltam, e tudo é uma única vida, eterna e ardente».

\*

Em *Hypérion* o génio dos artistas, como lugar onde “sopra um sopro vital”, tem como destinatário um «povo [que] ame a beleza» e receba esse sopro, o “espírito comum”. O artista é então um fazedor de comunidade e de reconciliação: «aí abre-se a mente tímida, a vaidade funde-se, e todos os corações são piedosos e grandes e o entusiasmo faz nascer heróis». Este tipo de ingenuidade vai desaparecendo da obra futura de Hölderlin. Nas elegias há ainda uma nostalgia da Grécia e do divino, que procura figurá-los como o perdido que regressa na poesia ainda dominada pela ideia de lugar privilegiado de representação do passado e visão do futuro. O corte com esse ideal de representação, explicitado nas Observações sobre Édipo e sobre Antígona, bem como em muitos textos de reflexão e cartas, é evidente nos Hinos em que qualquer pretensão unificadora só se sustenta pelo ignorar do que a desfaz, isto é, pela redução forçada a um monologismo que lhe é exterior. O corte com uma discursividade assente no princípio de não contradição e na unidade temporal que ele pressupõe coloca a partir de Hölderlin a insuficiência da hermenêutica como procedimento exegético que supõe Um sentido como verdade latente dos textos.

\*

Num texto com o título *Parataxe*,<sup>7</sup> Adorno começa por contestar a leitura heideggeriana de Hölderlin, acusando-o de recorrer a expressões gnómicas que fazem parte de composições poéticas nas quais jogam com elementos heterogéneos. Dar a essas expressões um valor autónomo é trapacear o poema, servir-se dele para desenvolver teses sobre a poesia, anulando-o naquilo em que ele é poético, o seu jogo de tensões, e reduzindo-o à condição de exemplo daquilo que se pretende demonstrar: obtém-se assim a confirmação pelo poema de uma poetologia que vê no poema uma extensão do ser e no homem o destino do poema (Heidegger: «O homem é um poema que o ser começou»). Considerar que há uma missão do poeta está necessariamente em sintonia com essa sacralização heideggeriana da poesia, que outras reflexões que partem igualmente de leituras de Hölderlin vêm decisivamente contrariar. Cite-se como exemplo esta passagem de Maurice Blanchot, que coloca como imperativo que o poeta recuse qualquer função mediadora, qualquer reivindicação de um acesso privilegiado à verdade:

Hoje, o poeta não deve mais situar-se entre os deuses e os homens, e como seu intermediário, mas precisa de se manter entre a dupla infidelidade, manter-se na intersecção deste duplo afastamento divino, humano, duplo e recíproco movimento pelo qual se abre um hiato, um vazio que deve doravante constituir a relação essencial dos dois mundos.<sup>8</sup>

A dupla infidelidade deve ser a do comum dos mortais, na medida em que, repita-se em parte uma passagem de Hölderlin anteriormente citada, é preciso «inverter o ímpeto de abandonar este mundo em direcção ao outro no ímpeto de passar do outro mundo para este», o que implica viver a separação, a impossibilidade de regredir para uma origem mítica, como tal exposta no movimento de afastamento categórico.

\*

---

<sup>7</sup> Theodor Adorno, « Parataxe », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 307-350.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 370.

Aquilo que Adorno diz da leitura heideggeriana de Hölderlin mostra-se de grande pertinência quando verificamos que essa leitura está em continuidade com a hipervalorização de um papel social da poesia que assenta no ignorar daquilo que a distingue em termos de composição escrita e na sua exaltação como tutora da humanidade. Considerar a poesia como fonte de ideias e imagens a ser partilhadas (supõe-se que pelos não-poetas, que não acederiam directamente ao ser) é considerá-la como uma espécie de oráculo e Bíblia dos Pobres, dependente, claro dos sacerdotes-intérpretes. Não há dúvida que há na poesia de Hölderlin vários estereótipos do poeta inspirado, o poeta-profeta, tal como há nela estereótipos de um nacionalismo que algumas vezes remete para o valor de germanidade. Como em *Germânia*, em que os alemães aparecem como os eleitos da Terra, ou em *O Reno* (*Der Rhein. An Isaak von Sinclair*), onde não deixa de estar a aliança entre o carvalho, seu símbolo, e Deus: «A ti, meu caro Sinclair! Pode aparecer-te Deus / sobre o caminho escaldante, debaixo dos abetos, ou / No escuro da floresta de carvalhos, envolto em aço, / (...)».<sup>9</sup> Lembre-se que a sacralização da floresta é retomada por Jünger no livro *Der Waldgang*, que em português está traduzido por *O passo na floresta*, e em francês por *Le traité du rebelle*, que não deixa de ecoar na llansoliana “geografia de rebeldes”, o que coloca a hipótese de esta pretender jogar não só com a noção jüngeriana de Figura, mas com o que seria nesses termos a Figura do Rebelde. Segundo Jünger, a Figura é uma grandeza “superior e imutável”, face à qual a noção de singularidade não tem qualquer sentido, uma vez que a irradiação da figura nos símbolos visíveis corresponde a estados secundários dessa perfeição arquetípica.

\*

Retomando a pergunta inicial: Hölderlin em Llansol? Se entendêssemos a pergunta como interrogação referida à formação de um novo idioma e considerássemos que há passagem do que seria o idioma-Hölderlin para um idioma-Llansol, estaríamos no domínio da crença numa linguagem independente, ou quase, da significação e

---

<sup>9</sup> Friedrich Hölderlin, *Hinos Tardios*, trad. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p. 65.

secretamente constituída – a linguagem poética, ou mística. Colocar essa hipótese seria admitir uma linguagem original, a partir da qual certas Figuras irradiariam para os idiomas particulares de modo equivalente, e portanto tradutível. A concepção hölderliniana de tradução não estaria contemplada nessa hipótese, pois de acordo com ela traduz-se o idioma do outro na nossa própria desapropriação e não na apropriação do outro. É o processo do luto que, como explica Derrida, desencadeia o luto do luto.

\*

A singularidade do poético não está numa voz única ou numa intenção única que converte a si o que lhe é estrangeiro, mas também não consiste em organizar um conjunto de vozes numa unidade superior. Ela corresponde ao pôr-em-relação de uma multiplicidade inumerável de vozes-textos, na composição de uma forma acabada, mas aberta, pela sua pertença ao tempo, e como tal exposta à permanente reinvenção das suas regras de composição. As vozes-textos podem ser mais ou menos identificadas ou identificáveis com nomes de autores: por ex., nos *Cantos de Maldoror*, o uso de passagens de Dante não só não é identificado, como é feito a partir de traduções. Em qualquer caso, o uso de citações, independentemente de elas serem ou não assinaladas é sempre desvio, *détournement*, pois tal decorre do jogo dramático que as reúne, tal como foi teorizado por Guy Debord e antes dele pelo surrealismo. Desviadas dos textos em que foram construídas, as passagens citadas repetem alterando. Aquilo que é criado – o sentido que o que se repete faz no novo texto – depende do processo de composição. Por ex., nos acima referidos *Cantos de Maldoror*, há uma aliança de narração e conjectura que tanto suporta o choque do uso inesperado de associações («um chapéu de chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação») como o desfazer do antropocentrismo («é um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai começar o quarto canto»). Em Kafka isso também se verifica. Mas em Maria Gabriela Llansol a composição é de um outro tipo, uma vez que ela erradica quase por completo as hipóteses de romanescos através de vários processos independentes: 1. o recurso a nomes historicamente carregados de sentido, predominantemente integráveis na tradição

bíblica e mística ou no confronto com ela; 2. A inscrição desses nomes plenos de peso cultural em cenas irrisórias; 3. o recurso à construção de pequenos fragmentos narrativos à maneira do maravilhoso tradicional; 4. o encadeamento de fragmentos por força de associações sonoras ou de repetições de palavras; 5. a construção de imagens compósitas, híbridas; 6. o uso de traços que interrompem as frases, ou de qualquer outro modo as incompletam; 7. a disseminação de enunciados gnômicos e de citações reconhecíveis. Na base da junção desses processos, que constituem um estilo, está, por um lado, um programático «encontro inesperado do diverso», de matriz surrealista, e por outro, fundamentalmente, um convívio com as concepções antropológicas e as técnicas de meditação de Georges Bataille, para quem o riso é o método por excelência da desindividuação e da soberania paradoxal nela conquistada. O riso, ou o mutismo do irrisório, seriam assim uma espécie de sacrifício da cultura em nome das verdades esotéricas que o homem partilha com a natureza. A par dele, a vidência, através das chamadas cenas fulgor – também de clara linhagem batailliana, leia-se por ex. o texto “Segunda Digressão sobre o Êxtase no Vazio”, onde, prosseguindo uma reflexão sobre o êxtase enquanto «despossessão», se diz que a partir da posição de um ponto de meditação, «o espírito é um olho»<sup>10</sup> – acederia a um além da linguagem verbal, à linguagem da matéria, linguagem das coisas mudas, recuperando um poder mágico, divino e materialista, que, enquanto gesto de inclinação para a terra, está em sintonia com uma certa leitura de Hölderlin, que nele pretende encontrar a indiferenciação da terra e do espírito.

O cruzamento destas duas linhas de força principais projecta-se sobre um tipo de composição simples, de que se falará mais adiante, através da qual se dá a montagem dos materiais produzidos por diferentes processos, fazendo oscilar os textos escritos por Maria Gabriela Llansol entre o jogo de dissonâncias ou a produção do irrisório e uma dimensão cerimonial que supõe um saber secreto, inacessível à consciência, mas de que o texto é testemunho mercê dos encontros privilegiados que propicia entre Grandes Homens, poetas, filósofos, cientistas ou religiosos.

---

<sup>10</sup> Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, pp.143-149

\*

No caso de *Hölder, de Hölderlin* a referida oscilação é nítida. O encontro entre Hölderlin, Joshua, Giordano Bruno e Myriam é envolto em simbologia florestal que ressalta as auréolas de tão altas personagens, presentes no mistério dos seus nomes. É esse mistério que irradia, deixando pressuposta a resposta afirmativa à pergunta "pode um nome condensar toda a carga de uma vida, uma época, uma tradição?" Trata-se então de preparar os lugares onde se dá a cerimónia do encontro, sendo que esta se completa por pequenos dísticos colados às personagens, no caso de Hölderlin, a pergunta pelos gregos, por exemplo. O tom de cerimónia cede por vezes o lugar, sobretudo no final, à materialidade baixa, terrena, do pulsional e do infantil recuperada na loucura. Dir-se-ia que se pretende ver nela a verdade do encontro, aquilo em que todos se assemelham, se tivermos em atenção o que noutros textos se diz em formulações aforísticas – o que se assemelha encontra-se.

\*

Quando se pretende que a exploração da materialidade da linguagem, fónica e gráfica, suspenda os processos de significação, tem que se admitir que o «murmúrio encantatório das palavras» pode corresponder a um simples efeito de embalar, que ele não estará longe do «Iii», «Ooo» a que no final de *Hölder, de Hölderlin* se resume a loucura daquele poeta como retorno a uma infância universal; quanto à outra face, a gráfica, ela tem por base, tal como a geometria, o traço, a possibilidade de criar ritmos e organizar estruturas, de construir formas abstractas e perfeitas, que apenas significam por diferenciação e diferimento dos signos, pelo que a busca de arqui-traços originais conduz à regressão a uma experiência arcaica, a partir do indiferenciado, como aquela atribuída ao personagem Hölderlin que «Tinha mas mãos uma porção de excremento humano, que tentava moldar numa *superfície de poema*».<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 26.

\*

À hipótese de a escrita de MGL ser orientada por um desígnio de anulação do tempo, através da construção de estruturas idealmente tendentes para uma combinatória de sons e traços sem significação, há que acrescentar que a presença nela daquilo que, sem qualquer sentido pejorativo, podemos considerar, melhor do que ruínas, detritos da cultura, pode corresponder à verificação de que a exigência de significação é condição para que qualquer organização de palavras possa ser aceite como tal. A diferenciação das artes, aquilo que mostraria a incomensurabilidade delas, decorreria então de as diferentes matérias em jogo em cada uma implicarem processos de composição diversificados. Reflectindo sobre a quase exclusividade da aplicação da noção de composição à música, que faz do músico o «compositor por excelência», escreveu Bernard Sève:

É que ele [o músico] pode compor com, por assim dizer, nada ou quase nada. Uma intriga teatral exige um material mais complexo e mais diferenciado, uma tela (figurativa ou não) igualmente. Os monocromáticos de Rauschenberg ou de Ryman seriam talvez as obras mais musicais nesse sentido (material simples até à evanescência), mas são também as obras a propósito das quais é mais difícil falar de «composição» e de dizer em que sentido exactamente elas são compostas.<sup>12</sup>

Na escrita, a irregularidade da composição decorre de ela levar ao extremo a espacialização do tempo e a temporalização do espaço, que é o modo como significação e anti-significação dão lugar à singularidade enquanto *détournement*, universalização fora dos eixos.

\*

Hölderlin em Llansol? Como traço ou som sem significação, limites da literalidade absoluta como suposta possibilidade de comunicação imediata de sensações;

---

<sup>12</sup> Bernard Sève, "Du simple en musique", Revista *L'animal, Littératures, Arts, & Philosophie*, nº 19-20, Hiver 2008, p. 70.

Silvina Rodrigues Lopes (2012), “Holderlin em Llansol? Da poesia como singularidade” in <http://lyracompoetics.org> (ISSN 1647-6689)

como nome de uma memória cultural, parte dos detritos de leitura; como ponto de meditação num processo de êxtase à maneira de Georges Bataille; como vontade de afirmação mágica dos nomes, isto é, enquanto em si mesmos potência de verdade... Talvez tudo isso. Quanto à singularidade da poesia, ela é o que perturba os processos de universalização enquanto processos de significação. Fora desse processo a poesia assumiria uma função idêntica à do recurso aos mitos como estabelecimento de crenças legítimas, isto é, convenientes num certo horizonte de interesses individuais ou de grupo. Ler Maria Gabriela Llansol desse ponto de vista, começado em Hölderlin, será investigar onde os seus textos fazem sentido no afastamento do sentido.