

# O (neo)barroco no fulgor da escrita de *Contos do Mal Errante*

*Jane Rodrigues dos Santos*  
(Universidade Federal Fluminense)

---

## RESUMO

Este artigo objetiva analisar a obra *Contos do Mal Errante*, de Maria Gabriela Llansol, sob a perspectiva da teoria do barroco e do neobarroco, bem como investigar as estratégias textuais utilizadas pela autora e que se evidenciam na própria apresentação do título da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Llansol; barroco/neobarroco; Contos

## ABSTRACT

This article aims to analyze the *Contos do Mal Errante*, by Maria Gabriela Llansol, from the perspective of the theory of the Baroque/Neo-baroque and investigate the textual strategy used by the author too in the title of the romance.

**KEYWORDS:** Llansol; Baroque/Neo-baroque; Storys

## Sobre o neobarroco

Comemos muito ou pouco – mas sempre com a ponta dos dentes  
(LLANSOL, 1986, p. 227)

Segundo José António Maravall, o barroco deve ser compreendido como acontecimento histórico, localizado, portanto, no tempo do século XVII e de suas condições sociais/culturais. Não se trata, de acordo com seu entendimento, de um conceito de estilo, mas de um conceito de época, isto é, não poderia se repetir em outras fases da história. No entanto, sua própria exposição revela certa cosmovisão a fundar procedimentos estéticos passíveis de serem reconhecidos em outros contextos temporais.

Diferentemente, para Sarduy:

(...) o barroco é um modo específico de utilizar a linguagem de dispor a frase, conferindo ao texto um sentido que é o da sua premeditada teatralização. Logo, o autor não pensa o Barroco como um estilo de época, mas como um significante em deslizamento, capaz de dar conta de diferentes contextos a partir de uma única premissa: a artificialização da escrita. (1989, p. 8)

Já os autores Irlemar Chiampi e Omar Calabrese preferem chamar neobarroco a esta recorrência de procedimentos estéticos, típicos daquele estilo do século XVII, em nossos dias. Sobre esse aspecto sintetizador, diz Chiampi:

Se o barroco é a estética dos efeitos da Contra-Reforma, o neobarroco é da contra-modernidade (...). A história oficial que hoje aparece como catástrofe é a que erigiu o Progresso, o Humanismo, a Técnica, a Cultura como categorias transcendentais para interpretar e normativizar a realidade. (1998, p. 18-19)

Chiampi ressalta, deste modo, uma motivação histórica para esta retomada estética do barroco, visto que, se lá no século XVII, vivia-se a polaridade, as irregularidades de pensamento da Contra-reforma, cá, hoje, vive-se à luz de uma ausência de satisfação e certezas produzidas pela Modernidade, geradora, por sua vez da Contra-modernidade. Aproximados por sentimentos de angústia de causas distintas, estes dois fenômenos, barroco e neobarroco, merecem, entretanto, reflexões cuidadosas quanto a suas possíveis similitudes. Neste sentido, percebe-se ainda mais lúcido o dizer de Calabrese:

(...) não significa que tenhamos 'retornado' ao barroco, nem que o que defino por neobarroco seja a totalidade das manifestações estéticas desta sociedade, ou o seu âmbito dominante, ou o mais positivo. O 'neobarroco' é simplesmente um 'ar do tempo' que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recentes. É por causa deste espírito que me permito associar certas teorias científicas de hoje (catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, teorias do caos, teorias da complexidade, e assim por diante) e certas

formas da arte, da literatura, da filosofia e até do consumo cultural. Isto não quer dizer que a sua associação seja directa. (1988, p. 10)

Assim, compreendida a amplitude semântica do termo e o modo como se pretende lidar com estas nomenclaturas, optou-se neste trabalho pela análise de uma das obras de Maria Gabriela Llansol, *Contos do Mal Errante*, na qual as características de uma cosmovisão barroca, em suas diretrizes estéticas, são fortemente percebidas.

### **O (neo)barroco e a escrita de Maria Gabriela Llansol: caminhos textuais**

Ao propor uma leitura crítica da obra de Maria Gabriela Llansol, não basta informar ao leitor que se trata de uma autora portuguesa contemporânea, que escreveu desde a década de 60 mais de vinte livros e continuou a escrever em todas as décadas seguintes até sua morte, em 2007. Também não basta dizer que foi tradutora de, entre outros autores, Emily Dickinson, Paul Verlaine e Rimbaud, ou que sua escrita atravessou os limites dos gêneros textuais, expandindo-se por contos, diários ficcionais, romances e outras expressões na fronteira da prosa e da poesia. Porque, quando falamos de Maria Gabriela Llansol, somos impulsionados a deixar para trás as convenções informativas, afinal elas não são suficientemente significativas à leitura de seus textos. Por outro lado, percebem-se quão exatas são as palavras de Jorge Fernandes da Silveira (e as palavras da autora ali apresentadas) ao dizer sobre a experiência da leitura dos textos llansolianos:

À medida que avanço em uma leitura do texto de Llansol, preciso deixar claro que ela exige um ‘esforço ininterrupto de ler’; ler é *um onde ir indo* num curso que não tem fim ‘ler, lendo’ (...). Ler é, pois, memória cultural em contínuo vai e vem intra e intertextual. Numa palavra: visto que a leitura é um processo de conhecimento que exige a interação permanente entre duas forças de formação histórica e social – o escritor e o leitor –, ler é uma *práxis* revolucionária por excelência. Ler dá trabalho. (2004, p.14)

No entanto, esta *práxis* revolucionária não se confunde com uma leitura da realidade social, ao contrário, o ato de ler-escrever para Llansol torna-se revolucionário no momento em que escorrega de uma representatividade, refutada pela escritora, para a textualidade:

É a minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor social e de poder, operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade  
um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor,  
nos é possível. (LLANSOL, 1994, p. 120)

Em outras palavras, Llansol busca e encontra na escrita a textualidade<sup>1</sup> capaz de gerar uma utopia das letras a que chama fulgor, porque esta não nasce do que se vê, do já existente, mas do que se pode ler, de conexões que só pela escrita se tecem, uma outra forma de enxergar não só o futuro, mas o passado, como se percebe em *Contos do Mal Errante*.

*Contos do Mal Errante* é como se fosse uma narrativa, ou mesmo um romance, que seria o movimento de uma escrita fragmentária. [...] Tendo lido já (ou não) outros textos de Maria Gabriela Llansol, o leitor sabe ou virá, esperamos, a saber que este texto é parte de um universo. Podemos aliás usar - com grande informalidade, não para buscar qualquer caução científica, mas porque lidamos com o pensamento por figuras - uma metáfora cosmológica: este é um universo em expansão, não só em relação ao que pensamos como futuro, mas também em relação ao passado<sup>2</sup>.

Llansol propõe a mobilidade não apenas do “centro nevrálgico do romance”, mas, junto com ele, o deslocamento de lógicas históricas. Assim, se unirmos tais reflexões de Manuel de Gusmão (2004) aos preceitos do movimento neobarroco e seu caráter desestabilizador, conseguiremos perceber que a teoria neobarroca e a prática textual llansoliana possuem aspectos similares, pois ambas buscam na linguagem as potencialidades estéticas e não as estabilidades da escrita representativa.

Neste sentido, o presente trabalho objetiva especialmente identificar as marcas textuais próprias do tratamento estético que aqui nos propomos a analisar, o (neo)barroco, bem como conceder algum sentido ao instigante título da narrativa, *Contos do Mal Errante*, visto que, *a priori*, não se trata de um livro de contos.

### ***Contos do Mal Errante: caos e desorientação***

o que fazer com os vivos textuais,  
pérolas do verbo  
encobertas e roubadas?  
(LLANSOL, 1986, p. 152)

O enredo que se depreende desta narrativa llansoliana pode, apesar do tortuoso caminho em que se inscreve, ser assim resumido: no século XVI, na cidade alemã de Münster, católicos e protestantes se enfrentam em sangrentas disputas. À margem de tais conflitos, uma mulher de nome Isabôl habita uma mansão, isolada pela neve, nos arredores da cidade. A esta mulher, que passa a dedicar-se à escrita de seu testamento, vem juntar-se Copérnico e posteriormente Hadewijch, figura misteriosa, ansiosamente aguardada pelos dois. Além destes, vive na mansão o silencioso e introspectivo Eckhart, espécie de expectador das relações ali vividas. Enquanto permanecem na mansão, Isabôl, Copérnico e Hadewijch vivem um caso de “amor ímpar”. Porém, em determinado instante, Hadewijch, que tinha o poder de transitar do sangrento combate de Münster à neve e ao isolamento da mansão, resolve deixá-los e participar mais ativamente das questões sociais da cidade. A partir deste ponto da narrativa, predominam as reflexões de Isabôl sobre sua relação amorosa e seu lugar nesta relação e na vida, entrecortadas por momentos em que se descortinam aspectos da vida de Hadewijch em Münster e da obra de Copérnico *Da revolução das órbitas celestes*. Ao final da escrita do livro de Copérnico e da própria narrativa de Llansol, o cientista, Isabôl e Hadewijch se reencontram, passam por uma espécie de ritual de amor e liberdade e seguem seus destinos.

Trata-se, pois, no dizer de Chiampi de um desses “textos (difíceis de resumir) [em que] não se percebem avanços ou retrocessos. Daí a impressão de

confusão, de caos, de desorientação e até mesmo de indecisão” (CHIAMPÌ, 1998, p. 14).

### **A história das figuras textuais dos *Contos do Mal Errante*:**

Entretanto, a descrição deste enredo, para além do desenho labiríntico em que se inscreve, provoca um outro fator de estranhamento: o convívio em um mesmo espaço textual de diferentes personagens e eventos históricos deslocados de diversas realidades e épocas, um processo textual descrito por Maria Gabriela Llansol, em *Um falcão no punho*:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável ou hermético. *Nessas circunstâncias identifiquei “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos.* (grifo nosso) (1985, p. 139)

Com o intuito de observar mais propriamente este jogo verbal proposto pela autora, expomos algumas breves descrições destas personagens históricas e dos acontecimentos e espaços geográficos citados em *Contos do Mal Errante* que funcionam como figuras textuais:

Copérnico: polonês, que viveu entre os séculos XV e XVI, foi astrônomo, matemático, governador e administrador, jurista, astrólogo e médico, além de cônego da Igreja Católica. Escreveu, entre outras, a obra *De revolutionibus orbium coelestium* ("Da revolução das órbitas celestes"), em que desenvolveu a teoria heliocêntrica, segundo a qual:

*O sistema das esferas e dos seus movimentos mantém-se; mas com um outro eixo – a Terra não era mais do que um usurpador, perdendo o seu poder de referência absoluta – o do Sol (...). O Universo permanece centrado, embora a esfera do Cosmos se alargue e os seus contornos se alonguem; resta-lhe tornar-se infinito.* (SARDUY, 1989, p. 37-38)

Hadewijch: viveu no XIII, nos Países Baixos. Pouco se sabe sobre sua vida, apenas alguns traços sugeridos pelos seus escritos. Sua obra se endereçava às companheiras beguinas (as beguinas eram as Damas do Amor completo. Eram mulheres leigas que ficaram sós na época das Cruzadas e que dedicaram as suas vidas ao Amor de Deus e do Próximo). Inspirava-se no Velho e no Novo Testamento, mesclando um profundo conhecimento de numerologia, astronomia Ptolomaica, princípios de versificação, escrita de cartas e teoria musical para criar suas obras. Sua poesia expressa uma estrutura muito cerrada, plena de metáforas. Hadewijch defendia que o indivíduo não encontraria o Amado (Minne, o Divino) se não se entregasse à força compulsiva do Amor. Quando este Amor satura-se em sua completude, a alma é capaz de despertar ao Divino.

Eckhart: Mestre Eckhart foi um importante pensador da filosofia medieval alemã e, embora fosse acusado pela inquisição, manteve-se como um seguidor dos valores cristãos. Defendia a ideia de que todo cristão deve assumir uma postura desprendida diante da vida, do sofrimento e da morte. De tal desprendimento, portanto, chegaríamos à plena serenidade diante da existência.

Münster: A cidade alemã de Münster tem uma elevada percentagem de população portuguesa. Por esta razão, há vários locais ligados à cultura portuguesa na cidade, tais como: o CPM (Centro Português de Münster), o Clube Juventude, o Além-mar (restaurante português), a Casa do Benfica, a Casa dos Amigos, o Sporting de Münster, dois supermercados portugueses, a Missão Portuguesa entre outros.

Rebelião de Münster: Em 1530, a cidade de Münster era um centro anabatista. Lá teve início em sua Catedral a mais importante rebelião anabatista (descrita no Teatro de Saramago: *In Nomine Dei*). Origem: Bernard Rothmann, um dos cônegos da catedral de Münster, empenhou-se em converter a cidade à fé evangélica. Mas, em 1532, o Imperador ordenou ao bispo de Münster que expulsasse Rothmann e seus seguidores, os quais estavam se tornando muito radicais, adotando ideias anabatistas de socialismo e propondo a venda das propriedades para ajudar aos pobres. Tal incidente resultou na condenação e perseguição ao movimento anabatista, tanto por parte dos protestantes como dos católicos romanos.

Jan de Leyde (João Leiden): invadiu e conquistou a cidade de Münster (durante a rebelião anabatista) se autoproclamando rei de Nova Simão. Executou seus opositores e instituiu uma comunidade poligâmica.

Quem é Isabôl? Isabôl não constitui apenas a releitura de uma única personalidade histórica. Seu nome (anagrama de Lisboa) é em si mesmo um exercício de desvendamento de significante, tão caro ao barroco/ neobarroco. Além de ser uma transmutação da Rainha Isabel de Portugal, a Santa.

Rainha Isabel de Aragão (de Portugal) – viveu entre os séculos XIII e XIV, conhecida como a rainha santa por seu caráter piedoso, estava sempre pronta a ajudar aos pobres. Depois da morte do marido (que mantinha relações extraconjugais conhecidas por ela), Isabel recolhe-se a um convento franciscano, do qual retira-se pouco antes de sua morte, a fim de evitar uma guerra pela sucessão do poder no seio da família real. Em seu testamento, expressa sua última vontade: o desejo de ser enterrada no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, na região da atual Coimbra. A ela são atribuídos alguns milagres e por esta razão, em 1625, foi canonizada. É a padroeira da cidade de Coimbra.

Talvez a melhor definição de quem seja Isabôl nos seja dada através de suas próprias palavras: “Eu sou feita de irregularidades definitivas e avanço por este caminho até aos confins da minha vontade.” (LLANSOL, 1986, p. 52) Pode-se dizer que a construção dessa figura llansoliana seja um bom exemplo do que Lezama chamou “incondicionado poético ou descondicionamento dos nexos casuais entre o significante e suas referências já culturalizadas” (CHIAMPI, 1998, p. 6). Afinal, Isabôl não é Lisboa, nem sua rainha santa, mas um decalque (uma marca sem efigie, uma rasura) deste espaço e desta figura histórica inserido em uma outra ordem textual, na qual prevalece a transformação “em uma operação de analogias imprevisíveis que criam uma duração imaginária absoluta na matéria verbal”. (CHIAMPI, 1998, p. 6)

## Texto em fragmentos, em fruição

(...) nunca deixei de sonhar \_\_\_\_\_ sonhos e fragmentos \_\_\_\_\_ ora narrativas, ora desfilando ininterrupto de imagens. (LLANSOL, 1986, p. 122)

Ainda sobre o enredo é importante que se pense que sua lógica (não cartesiana) obedece antes aos preceitos de significantes em busca de formulações múltiplas e inconstantes de significado, do que da procura inequívoca de significação. É, portanto, um texto a que poderíamos designar texto de fruição, em oposição àquele a que Barthes chamou texto de prazer:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, da euforia: aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2002, p. 20)

Ou seja, a escrita do texto insere-se em uma relação de “trapaça” com os sentidos, responsáveis pelo domínio da língua como instrumento de utilidade, de fins ideológicos/ políticos. Assim o texto llansoliano, como todo texto de fruição, não se presta a uma crítica que vise a mensurar seus resultados comunicativos ou a vincular o texto a um determinado propósito, mas o que se pode almejar nesta obra é que se reconheçam “as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios” (BARTHES, 2002, p. 46), desejando reconhecer seu valor estético, sua beleza embutida, frase a frase, palavra a palavra, fragmento a fragmento, pois:

(...) a estética do fragmento é espalhar evitando o centro, ou a ordem, do discurso. (...) O fragmento como material criativo corresponde também a uma existência formal e de conteúdo. Formal: exprimir o caos, a casualidade, o ritmo, o intervalo da escrita. De conteúdo: evitar a ordem das conexões, afastar para longe ‘o monstro da totalidade’. (CALABRESE, 1988, p. 101)

A partir do que nos diz Calabrese, uma leitura em fragmentos não deve ser compreendida enquanto destaque de detalhes ou um ver melhor as minúcias, mas sim um decompor da obra, já pré-disposta a estilhaços, que só podem ser relidos ou (re)arranjados como experiência pessoal. Em outras palavras, trata-se de uma descoberta subjetiva de vestígios, sem a necessidade de posterior composição de um sentido original para o texto a partir da reunião de pedaços de escrita.

Neste ponto, as palavras de Barthes encontram-se com as de Calabrese, uma vez que este pensa a obra de fruição como um:

(...) fluxo aparente, um descontínuo definitivo: essa *não-frase* não era de modo algum algo que não tivesse tido poder para chegar à frase, que tivesse existido *antes* da frase; era; aquilo que existe eternamente, soberbamente, *fora da frase*. (2002, p. 59-60)

Tais fragmentos da “não-frase” llansoliana podem ser reconhecidos de forma especial e especular em um procedimento de escrita denominado pela autora de “cena fulgor”.

## A “cena fulgor”

Passemos a uma definição fragmentária. Cena: “No palco, o principal espaço de representação”; “situação ou passagem de uma peça”; “fingimento” (HOUAISS, 2004). Fulgor: “brilho, luminosidade” (Idem). A união dos termos nos leva à compreensão de “cena fulgor” como: representação luminosa.

No texto de Llansol, que cria esta definição, podemos dizer que a “cena fulgor” se dá a partir de encontros inusitados que não obedecem à lógica do espaço e do tempo, daí a reunião, sob um mesmo texto, de personagens da história que viveram em épocas diversas, espaços diversos e muitas vezes representantes de condutas ou saberes díspares, em outras palavras, trata-se de uma “manipulação lúdica e euforizante de texturas.” (CHIAMPI, 1998, p. 16). Ou como explica Llansol:

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo. (1985, p.140)

Desta forma, tais representações brilhantes ou luminosas acontecem por meio de encontros inesperados, não naturais. São estes encontros os responsáveis por fazer surgir nos textos criaturas e realidades híbridas, nas quais estão misturados sentimentos e percepções: o sonho e a realidade; o onírico, enfim, de um vir a ser ficcional. Experiência expressa textualmente, através da própria repetição do sintagma “cena fulgor”, que toma o lugar de uma sensação:

(...) esse domínio da neve para a neve era um dos muitos ermos que nascera de uma cena fulgor persistente (...) Copérnico anotou: “a neve cai nesta serra” (...) à noite acrescentou “dando-lhe a aparência de um casulo” depois de beber a infusão de sálvia (...) precisou ainda “mas não é um cativoiro”. (LLANSOL, 1986, p. 20)

A imagem da “neve” associa-se, assim, a ideias paradoxais, tais como: “não fundirá para deixar-nos ver as coisas tal como eram dantes” (LLANSOL, 1986, p. 17), pois a “mínima coisa ofusca ou denota com clareza o que encerra. (LLANSOL, 1986, p. 223). Ou quando no texto se diz: “Do branco e da neve colhemos a hesitação e o equívoco”. (LLANSOL, 1986, p. 102). A cor branca e a neve parecem simular a luminosidade que ofusca, do mesmo modo que a escrita que se inicia na folha em branco, na tela vazia, mas da qual nasce a visualidade dos signos.

Além da neve (cenário textual), outros elementos podem ser pressentidos como “cena fulgor” pelo leitor em seu contato com o texto:



Potropato me surge em sonho matinal (...) o caos de Münster adaptou-se perfeitamente ao seu corpo de cavalo, e ao seu bico de mensageiro (...).

Este modo de locomoção através dos ares não é rapto do pensamento. Ao sair de cima dos meus pés, usufruo de possibilidades que ultrapassam as da própria rainha santa que julgava que eu era (...)

Münster está dividida por fenômenos de outra espécie de sangue (...) tudo que modifica a ela não influi sobre o nosso voo (...) o nosso modo de apreender o real (...) são os fragmentos tenuíssimos do caminho de Potropato. (LLANSOL, 1986, p. 95; 104)

O híbrido Potropato (figura composta pelos sonhos de Isabôl) é uma das personificações da “cena fulgor” llansoliana, porque se apresenta no texto como uma sensação-visual impactante, mescla da concretude da força equina e da sutileza alada de um pássaro. Seu voo traz o onírico das aves, capazes de transformar paisagens, pela distante dimensão que estabelecem com a realidade terrestre, bem como inspira em Isabôl a segura liberdade do cavalgar.

A “cena fulgor” traduz, assim, em fragmentos textuais, a sinestesia (pensamento-visão); provoca o enxergar imaginativo; formula, através da leitura, uma paisagem. Ao mesmo tempo em que reabilita o poder do paradoxo barroco, figura de linguagem utópica, capaz de reunir elementos contrários ou inusitados, que não se anulam, mas sim constituem modos possíveis de ler os sentimentos/ as sensações no interior de uma escrita, em que: “por toda parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras (...) das fantasias e visões (...)” que “definem o espaço poético da linguagem”. (FOUCAULT, 1967 *apud* CHIAMPI, 1998, p. 17).

### Uma cena dramática e barroca

Em *Contos do Mal Errante*, o fulgor visual da narrativa, por vezes, divide espaço com outro tipo de cena. As imagens apresentadas, em certos momentos, encontram-se estética e tematicamente calcadas em um tempo histórico identificável com aquele da Contra-Reforma (barroco) e, por consequência, próximas das chamadas cenas dramáticas barrocas, tão bem descritas por Walter Benjamin, no estudo do caso alemão. Segundo Sérgio Rouanet, que escreve o prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, tal forma de arte pode ser considerada como um:

(...) instrumento de propaganda da Contra-Reforma [que] para atingir seus fins [recorre] a todos os recursos cênicos (...) que permitem representar, por exemplo, as batalhas entre anjos e demônios. Havia a profusão de personagens alegóricos, simbolizando virtudes e vícios, e a ação não recuava diante das cenas mais brutais, como esartejamentos e torturas. (BENJAMIN, 1984, p. 24)

Com o pensamento em tais imagens barrocas, observemos a cena a seguir da narrativa llansoliana:

Uma data  
Jan de Leyde está sentado no seu trono  
Um a um circulamos diante do cadáver exposto (...).  
O meu olhar desliza no olhar aberto e vítreo do nosso  
companheiro onde nenhuma imagem repousa viva, ouço (...).  
‘o herege é já vermes que esperam a hora (...)  
olhai o ventre da minha esposa, onde o Senhor guarda o seu  
Logos, jamais, eu digo-vos que jamais, nenhum verme aí fará a  
sua obra’ (...) vejo que, num grito, lança mão a uma espada e a  
enterra no ventre até ao punho (...) ouço ‘não temais, Eleitos  
(...) dentro de dias vereis a obra que o Senhor esculpe nos  
corpos dos seus Eleitos, vereis a luz que nos está prometida’.  
(LLANSOL, 1986 p. 198-199)

Além da presença textual de elementos típicos do drama barroco, como a cisão religiosa, a encenação marcada por vermes e cadáveres, que paradoxalmente compõem o cenário de uma obra de arte, tal categoria dramática faz-se presente também em *Contos do Mal Errante* por meio da apresentação dicotômica de indícios – alegorias e imagens – que apontam para a existência da figura textual do príncipe (herói) descrito por Benjamin, segundo a leitura de Francisco Machado:

O herói no drama barroco (...) representa antes as fraquezas da criatura por meio de seus erros humanos. Sua morte prova definitivamente o desamparo das ambições humanas e diz respeito dessa forma ao destino de todos os indivíduos (...) Ele aparece, pequeno e desamparado, preso no seu destino e na ordem da natureza. (MACHADO, 2004, p. 37)

Tal desamparo se corporifica também na figura da “serpente da fábula” que, segundo a narrativa de Llansol, “aniquila a vontade de uma ave atraindo-a às suas goelas” (LLANSOL, 1986, p. 177), porém seu destino tirano é também de mártir, porque “a própria serpente da fábula há de morrer, provavelmente devorada.” (LLANSOL, 1986, p. 178).

## Gosto pela incerteza

O olhar e o entendimento podem errar.  
O amor não. (LLANSOL, 1986, p. 75)

O texto de fruição e a estética do fragmento (“cenas fulgor”, cenas barrocas) nos levam ao presente eixo deste trabalho, cujo título inspira-se em uma caracterização que Omar Calabrese tece em torno da estética neobarroca. Segundo o autor: “trata-se sempre de perda de valores de contexto, de *gosto pela incerteza* e casualidade dos confins da obra assim obtida. (grifo nosso)” (1988, p. 103).

Sendo assim, destacam-se duas vertentes de *Contos do Mal Errante*: a primeira é o amor ímpar, do qual deriva uma escrita em abertura; a segunda é a desconstrução de um tecido textual de contornos firmes que, de modo improvável, fixa a obra em um gênero literário específico, ao mesmo tempo que estabelece um movimento de errância da escrita-leitura ou da leitura-escrita, movimento que dá origem ao “mal”

## Amor ímpar

Pode-se dizer que, para lá de uma matéria ficcional labirinticamente apresentada, “a representação dos afetos predomina sobre a ação” (CHIAMPI, 1998, p. 18). Isto é, de alguma forma, ratificado pela autora, que trata na obra de uma estória encenada em um espaço cênico limitado, em que não propriamente se sucedem ações narrativas, mas no qual impera a relação afetiva vivida pelas personagens, ou melhor, o inusitado proveniente desta relação:

Pondo a mão entre o ventre de Escarlate, e o princípio da carne penetrante de Copérnico, noto que entre se tornou convosco, e que já nada pode entrar esta palavra, compeli-la a indicar separação. Para obtermos tudo isto, submetemo-nos a um exército simultâneo do corpo e do pensamento. Agora temos um percurso, porque o gémeo quebrou-se. (LLANSOL, 1986, p. 42)

A reprodução desta cena vale menos pela descrição da ação, do que pela inscrição metonímica de saberes partilhados que apresenta. Afinal, põe-se a falar de uma penetração de que as três personagens participam: uma com o ventre (receptáculo), a outra com o elemento fecundante (carne penetrante) e uma terceira com as mãos (elo e fenda possível entre os dois). Não se trata, pois, do círculo de uma relação fechada. Não se trata de completude, mas de abertura, de quebra. Imagem da construção desta escrita em fruição, que se faz visceral e organicamente com as mãos.

A grafia lacunar de Llansol reafirma o caráter erótico do ato de escritura-leitura, já bem caracterizado por Barthes, ao comparar aquela sensação corporal a esta da escrita:

(...) a erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda a encenação de aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 2002, p. 16)

Assim, faz erigir do texto fendas verbais:

(...) no deflagrar dos ruídos causados pelas explosões, continuo; a situação de querer regenerar uma obra luta sempre com a falta de meios um quer \_\_\_\_\_ outro não quer \_\_\_\_\_ outro cimenta este combate; um escapa-se \_\_\_\_\_ um fica só \_\_\_\_\_ outro morre.  
Repito,  
Toda a tentativa de recriar os sentimentos do corpo luta nas garras do divisor; um tenta escapar-se \_\_\_\_\_  
Um agarra \_\_\_\_\_ outro passa incólume pela morte escrevendo.  
O que calcula com duas mãos lamentará não ter três.  
(LLANSOL, 1986, p.185)

## Teatro, poesia, contos? Tecido narrativo

Desta forma, ao pensarmos em todas estas categorias do texto llansoliano e seu desejo de se esquivar de uma escrita representativa rumo ao que chama fulgor, torna-se estimulante a indagação: por que o título *Contos do Mal Errante*? Contudo, tal questão apenas é capaz de provocar no leitor uma vontade de saber, uma errância, que a dado momento da leitura sabemos que é pulverizada em nome do prazer de entrar no jogo da escrita. Prazer de tecer hipóteses sobre o porquê de suas escolhas estéticas. Hipóteses estas que, como tal, não são verdades, nem mentiras, apenas pacto com o texto.

Se, para entrarmos neste jogo, começássemos a desfiar cada um dos fragmentos do título, teríamos matéria fecunda para realizar nosso mergulho crítico. Assim, primeiramente, cabe questionarmos: por que o sintagma “contos”?

A leitura conjunta das cento e dez partes que compõem o texto não nos permite identificá-lo como uma antologia de contos, entretanto, realizando o movimento de análise proposto por Calabrese (quando trata da questão neobarroca), perceberemos que “(...) a flutuação e o nascimento de estruturas dissipativas podem ser causados também por leituras anômalas do produto cultural estabilizado”. (CALABRESE, 1988, p. 165). O que significa dizer que, neste caso, o termo “contos” pode propor uma quebra de expectativa em duplo sentido, pois se, por um lado, não se trata de um livro de contos, por outro lado, não se trata de um romance, cuja leitura possa nos levar a um encaixe das partes soltas. É preciso, antes, pensá-lo à margem de classificações estabilizadas de gêneros, aceitando a riqueza de analisá-lo no seio de diferentes formas textuais, ou seja, vê-lo hibridamente. Logo, propomos enxergar o conto não como gênero, mas como palavra. Contos pensados como dizeres, falares, contação de histórias. Aí, neste ponto, podemos inclusive nos aproximar do que nos diz Piglia em suas *Formas Breves*:

A arte de narrar (...) é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.

Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada desta revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida. (PIGLIA, 2004, p. 114)

“Surpresas”, “epifanias” e “visões” são palavras primordiais e tão profundamente arraigadas ao teatro, à poesia, ao conto e, evidentemente, por tudo o que já foi dito aqui, à narrativa de Llansol, pois esta se apresenta apenas e intensamente como tecido, afinal o “(...) tecido [guarda] a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo (...)” (BARTHES, 2002, p. 74).

### Onde está o mal?

Tendo em vista a reflexão do entrelaçamento textual barthesiano, restamos rascunhar hipóteses de compreensão para o sintagma “mal errante”. De acordo com Benjamin:

O modo de existência mais autêntico do mal é o saber, e não a ação. Em conseqüência, a tentação física concebida em termos meramente sensoriais, como a luxúria, a gula e a preguiça, não

constitui a fundamento único do mal, e a rigor, não constitui um fundamento final e preciso. (...) O que seduz é a ilusão da liberdade, na investigação do proibido; a ilusão da autonomia, no ato de segregar-se da comunidade dos crentes; e a ilusão do infinito, no abismo vazio do mal. (BENJAMIN, 1984, p. 253)

Ao observar a associação do mal ao conhecimento e à liberdade, estamos diante da questão fundamental dos *Contos do Mal Errante*. Pois o que se depreende, ainda que de forma pressentida – tal como em um poema –, desta narrativa llansoliana? Não seria o movimento de errância de suas personagens rumo a um conhecimento que as ultrapassa e, ao mesmo tempo, nelas se inscreve? Um conhecimento (a)moral, no qual corpo e mente experimentam-se sem pedir permissão à comunidade crente (católicos ou protestantes), que as cerca para lá da mansão e da neve de Münster?

Finalmente, é possível ler o mal como uma errância através da qual a autora arrasta suas personagens (quem sabe seus leitores) até os limites da leitura-escritura. Em outras palavras, pode se tratar da maldição de não parar de ler-escrever a vida até os confins de si mesmo, um “saber, [uma] pulsão [que] conduz ao abismo vazio do mal”. (BENJAMIN, 1984, p. 254)

O mal, portanto, pode ser compreendido como busca vã do leitor por um entendimento da obra, levando-o a vagar, tropeçar e rasurar sentidos. Dito de outra forma: um movimento, uma errância (...) “cuja manifestação é a de um vagabundear em torno do próprio conteúdo”. (CALABRESE, 1988, p. 178).

### Escrita, morte e vida

escrever é tornar crônico um estado  
hesitante de sobrevivência (LLANSOL, 1986, p. 112)

*Contos do Mal Errante* propõe uma relação visceral com a escrita, nela as personagens não segregam as ações inscritas no corpo e o ato de escrever, ao contrário, todas se constituem da e na escrita. Afinal tais personagens são figuras textuais retiradas da realidade e transfiguradas em ficção. E da condição de personagens passam a constituir suas existências também através da escrita. Vejamos: Copérnico escreve um livro, uma nova teoria cosmológica que vem perturbar a ordem das órbitas universais; Isabôl escreve um “testamento [que] ficaria sempre aberto, [pois] a forma que existia no presente era apenas uma das formas possíveis das suas últimas vontades” (LLANSOL, 1986, p. 10), rompendo com o caráter inexorável deste tipo de escrita e Hadewijch estabelece um diálogo com outras personagens através de cartas, recebidas e enviadas de muitas formas, mas sempre escritas: “tu tinhas deixado atrás de ti algumas linhas escritas com o dedo na farinha (...) as cartas de Copérnico e os textos do memorial de Isabôl (...) têm-me reconfortado (...) (LLANSOL, 1986, p. 187).

Porque escrever de maneira ampla, refutando os centros de sentido, é também redizer constantemente “Morte, não saberás ler o que eu escrevo” (LLANSOL, 1986, p. 113). Desse modo, o texto apresenta-se aberto a interpretações, assim, ainda que o autor morra, a sua “mão viva” continua ali a escrever o texto nos olhos do leitor. Melhor exemplo desta cumplicidade nos é dada pelo próprio fragmento intitulado “rito do fim”, em que Copérnico, Isabôl e Hadewijch se despedem, mas no qual se reafirma a presença da escrita a uni-los:

## O rito do fim

Figuras do meu destino, figuras do seu destino sede  
compaciente connosco.

Dai-nos a ver, ao fim da nossa viagem, o rosto claro e radioso  
da alegria.

(...)

– Sempre sabereis onde encontrar-me porque a minha palavra  
ficará convosco. Eu estarei sempre na minha obra e no meu  
trabalho. Chamai, e virei!. (LLANSOL, 1986, p. 232)

## Considerações finais

Este estudo pretendeu identificar traços da estética (neo)barroca na obra *Contos do Mal Errante*, de Maria Gabriela Llansol. Os títulos dos seus principais eixos parecem, por si só, mostrar ter sido fecunda tal investigação, uma vez que nesses estão grafados substantivos como: caos, desorientação, fragmentos, cena, incerteza, mal, escrita, morte e vida.

Diante de tais sintagmas tão relacionados à cosmovisão barroca e a sua tessitura estética, haveria alguma dúvida em considerar *Contos do Mal Errante* uma obra de traços barrocos? Se não bastasse esta coincidência de signos, as palavras de Chiampi sobre o estilo neobarroco confirmam nossa intuição:

A razão estética do neobarroco se constrói com a exaltação dos  
espaços, das figuras e dos corpos.

A escritura espacial, figural e corporal/ passional do neobarroco  
se oferece como um exercício máximo de estilização (...)  
(CHIAMPI, 1998, p. 16)

Seu dizer parece-nos perfeitamente aplicável a um só termo: “cena  
fulgor”. Logo, conclui-se que o texto llansoliano e sua máxima representação  
luminosa podem, sim, associar-se ao intenso jogo de luzes do barroco.

## NOTAS

1. Sobre aspectos textuais da obra de Maria Gabriela Llansol ver:  
LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black  
Son Editores, 1988; BARRENTO, João. *A dobra do mundo*.  
Lisboa: Mariposa Azul, 2008 e SANTOS, Etelvina. *Como uma  
pedra-pássaro que voa*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

2. Excerto do posfácio à segunda edição de *Contos do Mal Errante*  
(2004).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense,  
1984.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências  
Humanas*. Trad: A. Ramos Rosa, Lisboa: Portugália, 1967.

- GUSMÃO, Manuel de. O Amor Ímpar ou O Terceiro Excluído (Fragmentos de uma Leitura), posfácio à *Contos do Mal Errante*, 2ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 273-290.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho. Diário 1*. Lisboa: Rolim, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Contos do Mal Errante*. Lisboa: Rolim Edições, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 1: O Encontro Inesperado do Diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- MACHADO, Francisco Ambrósio. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Veja, 1989.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. O beijo partido: uma leitura de Um beijo dado mais tarde/Introdução à obra de Llansol. Rio de Janeiro: Bruxelo, 2004.

(Recebido para publicação em 29/06/2009,  
Aprovado em 26/08/2009)