
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

QUANDO A LITERATURA ENCONTRA A MÚSICA: REFLEXÕES EM TORNO DOS DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS EM *LISBOALEIPZIG 2*: O ENSAIO DE MÚSICA, DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Jorge Vicente Valentim (UFSCar/FAPESP)
jvvalentim@gmail.com

RESUMO: Apresenta-se, aqui, uma proposta de leitura da obra *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música* (1994), da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, procurando observar os diálogos intertextuais estabelecidos entre a sua efabulação ficcional e as técnicas composicionais do músico alemão Johann Sebastian Bach. A partir da observação de elos ordenados entre estas duas instâncias discursivas, objetiva-se uma reflexão que contemple o fenômeno da intertextualidade como recurso criador.
PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Literatura e Música; Maria Gabriela Llansol.

Para Luci Ruas e Jorge Fernandes da Silveira, de quem recebi,
a 4 mãos, a música de Maria Gabriela Llansol.

O passado nos escapa de nossas mãos.
Só nos deixa objetos fragmentados. O laço que os une nos escapa.
Nossa imaginação normalmente preenche os claros
lançando mão de teorias preconcebidas.
[IGOR STRAVINSKY. *Poética musical em 6 lições.*]

Musica? Só um: Bach.
[VERGÍLIO FERREIRA. *Um escritor apresenta-se.*]

Vem de muito longe, de tempos imemoriais, a tentativa de mostrar a possibilidade de junção entre música e literatura. Orfeu, filho de Ego (um deus rio) e Caliope (uma das nove Musas, a que preside a poesia épica), é considerado pela mitologia como o

músico e o poeta por excelência. A ele é atribuída a invenção da citara, instrumento utilizado para acompanhar as suas canções, cujo poder atingia os seres que o cercavam. Com melodias suaves, conseguia amansar feras, acalmar os ânimos exaltados dos homens e fazer árvores e plantas inclinarem-se em sua direção. Os efeitos mágicos de sua música chegaram inclusive a atingir outras personagens mitológicas: a roda de Íxion cessou de girar, a pedra de Sísifo manteve-se equilibrada por si só, Tântalo conseguiu esquecer a fome e a sede e até mesmo Hades e Perséfone consentiram em restituir ao esposo a sua mulher amada, Euridice. O final desta narrativa, todos já conhecem bem.

O fato de, nesta breve menção ao mito órfico, atentarmos para a genealogia do deus músico e percebermos que sua genitora é a musa guardiã da poesia épica poderia acarretar na seguinte problemática: sendo Orfeu um músico, filho de Caliope, a musa da poesia épica, não significaria isto que, desde os primórdios mitológicos, a música estaria subordinada à poesia?

Ora, Junito de Souza Brandão, de certo modo, esclarece esta dúvida, ao lembrar o aspecto etimológico da palavra *musa*, cuja raiz também pertenceria às palavras *música* (o que concerne às musas) e *museu* (templo das musas). Assim, antes de ser a defensora da poesia épica e estar a ela intimamente ligada, Caliope possuiria, enquanto *musa*, origens mais profundas, relacionadas à própria essência musical. O que aparentemente poderia sugerir a posição hierárquica de uma arte sobre a outra, seria, na verdade, a intenção de integrar duas manifestações artísticas: a música e a poesia.

Tempos mais tarde – num momento já não definitivamente mitológico –, encontramos a partir da Antigüidade Clássica posturas que se polarizam, ora em defesa do texto poético, ora em defesa da música, sempre na tentativa de se deixar uma sob o jugo de outra. É interessante notar que, desde a defesa platônica em favor do texto literário, passando pelas cantigas dos trovadores medievais, o *organum*, o canto gregoriano, a métrica ritmada da poesia renascentista, a emancipação da música instrumental em relação à música vocal, a tentativa de integração definitiva entre música e texto através da ópera barroca, o recitativo operístico, a escola italiana do *bel canto*, as melodias poéticas contidas nos ciclos de *lieder*, o poema sinfônico, a acentuada musicalidade expressa nos versos simbolistas, o drama musical wagneriano, a questão da escrita dos *libretos*, a evocação poética e plástica da música impressionista, a fluidez e a desestruturação harmônica nas árias operísticas e canções dos compositores modernos, o silêncio no discurso musical até as mais recentes inovações da música contemporânea, ao longo das histórias da música e da literatura ocidentais, ambos os discursos se colocam em posição de diálogo e de troca.

São importantes estas questões, não as negamos; porém, importa-nos aqui levantar um outro aspecto. Muito se encontra a respeito do diálogo entre o poético e o musical, mas, e o romanesco, o ficcional? Tal entrosamento seria possível e coerente? André Gide responde, no seu romance *Os moedeiros falsos*: “O que queria fazer, compreendam-me, é qualquer coisa que seria como *A arte da Fuga*. E não vejo por que o que foi possível em música seria impossível em literatura” (Gide 2004: 97). Ele próprio assume uma postura categórica ao comentar que, neste romance, procurou,

como um músico, “justapor e imbricar à maneira de Cesar Frank, um motivo de *andante* e de *allegro*” (Gide 2009: 17).

Conscientes, portanto, de que a música é possuidora de um modo de expressão que lhe é muito peculiar, os críticos e escritores literários não hesitaram em transpor para o seu campo de estudo e trabalho, estruturas e termos tão específicos da natureza musical, tais como: voz, polifonia, contraponto, fuga, arabesco, melodia, harmonia, ritmo, tempo, período, timbre, entre outros. Não que, com isso, intentassem traduzir em palavras tais fenômenos musicais, mas que, com eles, pudessem, na verdade, fazer uma cesura, abrir caminho, fugir e ultrapassar à linearidade, muitas vezes imposta, da estrutura do romance ou, conforme George Steiner esclarece, “escapar das amarras lineares denotativas e determinadas pela lógica da sintaxe linguística” (Steiner 1988: 42).

Abre-se, assim, espaço para a confluência de novas margens, e a proposta de Roland Barthes surge como uma espécie de harmonia entre as instâncias literária e musical, no sentido de que novas possibilidades de leitura invadem as portas do ficcional e instauram um espaço, não de hierarquização, mas de diálogo enriquecedor da palavra criadora, através do aproveitamento intertextual de referências musicais. É dele o postulado que tomamos como fundamento de nossa proposta de leitura:

A música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto; é o que é pronunciado (submetido à inflexões), mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta significância, que hoje, a teoria do texto tenta postular e situar. A música, como a significância –, não depende de nenhuma metalinguagem, e sim de um discurso do valor, do elogio: de um discurso amoroso: toda relação bem-sucedida – bem-sucedida porque consegue dizer o implícito sem o articular, a deixar de lado a articulação sem cair na censura do desejo ou na sublimação do dizível – pode ser chamada *musical*. Há coisas que só valem por sua força metafórica; talvez seja este valor da música: ser uma boa metáfora. (Barthes 1990: 252)

Reconhecendo o valor da música e de sua força metafórica, Barthes apropria-se desta e não hesita em declarar, no seu ensaio, ao analisar a novela *Sarrasine*, de Balzac: “O espaço do texto é perfeitamente comparável a uma partitura musical” (Barthes 1992: 61). Comparação possível graças a uma série de analogias estabelecidas entre os dois pólos, dentre as quais Barthes enumera a voz do texto e a melodia executada pelo naipe das madeiras numa orquestra, o desenvolvimento de um enigma e o de uma fuga, o tema, a exposição, o divertimento, as seqüências polifônicas e a determinação tonal do texto e da música. Reunidas, elas evidenciam, segundo o pensamento barthesiano, aquela sobrecarga metafórica, constituída pelo jogo do discurso. Ou seja, ao estabelecer certas analogias entre os tropos literário e musical, construindo assim as comparações, estaria ele singularizando o caráter plural do texto.

Assim, na esteira da herança gideana e da proposta semiológica de Barthes de se tentar construir uma estrutura dialógica, dentro da contemporaneidade cultural portuguesa, eixo temporal que nos interessa, encontramos nomes representativos desta ênfase criadora, apostando no diálogo intertextual entre literatura e música, tais como Jorge de Sena, Vergílio Ferreira, Albano Martins, Mário Cláudio, Helder Macedo, Frederico Lourenço e Maria Gabriela Llansol, dentre outros.

Desta última, destacamos seu romance *Lisboaleipzig 2: O ensaio de música* (1994), obra que resgata duas figuras históricas – o músico alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750) e o filósofo holandês, de ascendência judaico-ibérica, Baruch Spinoza (1632-1677) – e as transforma em personagens ficcionais reunindo-as juntamente com o poeta português Fernando Pessoa – chamado no texto por Aossê –, num jantar oferecido por Anna Magdalena Bach. Todas estas referências histórico-culturais servem apenas de pretexto para a chamada dialógica com os discursos musical, filosófico e poético. O texto em si já se mostra autenticamente polifônico, naquele sentido sublinhado por Mikhail Bakhtin. Trata-se não apenas de personagens representadas pela ficção, mas da representação de consciências “isónomas e plenivalentes que dialogam entre si interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores” (Bakhtin 1997: 4). São, enfim, vozes imiscíveis e independentes que efetuam o grande diálogo do tecido romanesco. Desta forma, Bach, Spinoza e Pessoa representam uma confluência de pensamentos em forma de contraponto: o estético, o filosófico e o poético interagem a partir de uma bem sucedida apropriação de um recurso de composição musical. Para além desta consonância, também interagem contrapontisticamente com a voz da narradora, nominada Llansol, cuja coincidência de nome não deve incutir uma associação com a sua autora. Aliás, ela própria adverte para este cuidado, pois ambas são entidades distintas, não devendo ser confundidas:

Eu, Maria Gabriela, nunca disse que desejava ser convidada pelos Bach. A narradora, que dá pelo nome de *o espaço Llansol*, é que procura provocar uma sobreimpressão entre esse seu espaço e o espaço da casa dos Bach, por ter indícios claros de que esta sobreimpressão provocará efeitos fulgurantes. Em *O Ensaio de Música*, vê-se a relação complexa que existe entre a narradora e o próprio texto. E, pela primeira vez, percebi que o texto pode enganar, tentar fugir ao ponto voraz, e que é a narradora por ter, de facto, um horror visceral à impostura da língua, que o força a ir ver, a abeirar-se o mais possível da visão, e a fazê-lo com impecabilidade. [...] Trata-se na realidade de uma relação – de uma dupla – de falcão a falcoeira. (Llansol 2011: 31)

Com o cuidado de esclarecer a natureza efabular do seu texto de 1994, Maria Gabriela Llansol recorre a uma imagética leitmotivica no seu projeto de escrita: a dupla relação estabelecida entre o falcão e a falcoeira para expressar as ligações ininterruptas entre o empírico do criador autoral e o efabular da criatura narrante. No caso específico de *O ensaio de música*, é no espaço imaginário de uma *Lisboaleipzig* – como o próprio título da obra sugere – que se dá o encontro inesperado destes diversos

pensamentos. É a “Lisbon Revisited”, de Fernando Pessoa, a cidade revista como “sombra que passa através de sombras” (Pessoa 2001: 360). É a Leipzig de Bach, o *locus* motriz da religião protestante. É, enfim, a cidade paradoxal que as reúne e as nega, não sendo nem uma nem outra, mas este espaço outro, imaginário e de revelação: “Verifico que as grandes distâncias a percorrer na terra já não estão ali. Lisboa está à margem do drama, e Leipzig à beira explodir”. (Llansol, 1994: 32). Do drama em gente pessoano à explosão da arte barroca bachiana, o espaço-texto fulgura um ponto convergente na reunião de personagens tão distintas, porém tão próximas – a criação artística e a musical –, expresso através da doutrina dos afetos, conforme a própria narradora esclarece:

o cruzamento da minha voz com a musica, de que é feito Johann voz com Sebastian Bach, produziu marcas de diferença de intensidade, que ninguém espera. (...) O *guia musical dos meus afectos* tocou-me _____/ que eu estava agora mais além, mergulhada no eu do meu próprio criador. Esse grande espelho existia em tão pequeno quarto. (Llansol 1994: 45, grifos meus)

Ao revisitar intertextualmente o mestre barroco, recupera-se também a técnica de composição que predominou em sua época: a doutrina dos afetos. Vale destacar que esta está diretamente ligada ao discurso e, portanto, à própria retórica, pois, assim como os oradores, os compositores persuadiam e despertavam nos ouvintes estados emocionais idealizados, tais como tristeza, amor, alegria, ódio e conforto, entre outros. Seus reflexos podiam ser percebidos em suas composições musicais, de forma que todos seus elementos – escalas, ritmos, estrutura harmônica, tonalidade, modulações, formas e linha melódica, por exemplo – eram interpretados afetivamente. Logo, cabia ao intérprete o papel fundamental de comoção e persuasão própria, para, a partir e daí, atingir os ouvintes. Segundo C. Ph. E. Bach, “o músico somente pode comover, desde que ele próprio seja comovido; assim, deve possuir necessariamente a capacidade de introduzir-se em todos os afetos que pretende despertar nos ouvintes...” (Bach 1986: 87). Ora, Forkel, talvez o mais importante biógrafo do mestre alemão, adverte-nos sobre esta qualidade em Bach: “A música era para ele uma linguagem e acreditava o compositor era um verdadeiro poeta, que devia ter sempre a sua disposição os meios de expressão suficientes para pintar seus sentimentos, qualquer que fosse linguagem a ser utilizada” (Forkel 1993: 71).

Tal domínio não passa despercebido no texto de Maria Gabriela Llansol. Nele, Johann Sebastian Bach é apresentado como criador de sons e ambientes, a partir do instrumento que mais o consagrou: o órgão —

O órgão para sobre as águas hesitantes e Bach sonha musicalmente que Aossê corre, indefeso, para uma faca nua e incisiva que, vinda de fora do Trimúrta surge no céu azul, à vertical da barra. Se a verdade / é para se dizer, e não para se calar, / por que o deixar crer que a figura cortante vem para o amar? Na compreensão lúcida de músico, em todo o seu corpo, via finalmente

o que passava. O poeta acabara de inventar uma figura explosiva _____ / a arquitetura para uma nova aventura da água. (Llansol 1994: 115)

Interessante observar que o processo intertextual de Maria Gabriela Llansol é constituído por uma série de insinuações presenciais ao longo do texto. Ao convocar aquele “guia musical dos afectos”, não nos parece que a autora esteja pretendendo realizar uma tradução exata de todo o processo retórico inerente às construções musicais organísticas. Antes, as suas referências comparecem no sentido de priorizar os efeitos especulares estabelecidos entre as nuances das instâncias literárias e musicais e de representar no próprio tecido efabular os meandros criadores que aproximam e afastam os dois discursos. Assim, se entre a poesia de Aossê e órgão de Bach, a “figura explosiva” surge como resultado daquela “comunicação fulgurante” (Llansol 2011: 17), entre os gestos e as ações das criaturas intertextualizadas, a narradora absorve e autoreferencia aquela “arquitetura para uma nova aventura da água” (Llansol 1994: 115).

Neste sentido, a observação de Jorge Fernandes da Silveira sobre a *poiesis* llansoliana esclarece esta apropriação do discurso literário que sobre si próprio se debruça e que, com os textos de outros, estabelece uma continuidade de interação. Segundo ele, é possível detectar na ficção lírica de Maria Gabriela Llansol uma espécie de interlocução, “uma comunidade textual onde convivem alguns dos nomes e mitos da cultura portuguesa, em particular, e da cultura universal, em geral” (Silveira 1993: 49). Em outras palavras, há-de se reiterar a capacidade dialogante da autora com todo um repertório intertextual que atenta para as principais fontes culturais e artísticas de Portugal, bem como para outras áreas de múltiplos saberes. Daí, as presenças de Fernando Pessoa, Johann Sebastian Bach e Baruch Spinoza encenam no bojo de *Lisboaleipzig 2* as possibilidades de criação desta comunidade de referências, onde a poesia, a música e a filosofia, respectivamente, permutam suas formas de expressão.

Diante desta constatação, portanto, não será difícil entender a entrada de Baruch Spinoza neste cenário poético-musical. Talvez, porque a autora procure mostrar que se o músico e o filósofo são consoantes na existência dos afetos, eles também são dissonantes nas suas concepções, a partir do momento criador. Bach-personagem adverte Baruch para o “sensual emotivo” (Llansol 1994: 126), enfim, para a manifestação dos afetos como intensidades estéticas e não como dinâmicas de movimento e de repouso, como aperfeiçoamento do conhecimento:

O espírito do músico, de mãos correndo pelo teclado, eleva-se para contemplar a brisa do alto ateando o movimento no Oratório da Ascensão. O som espalha-se pela casa, e pára. O músico introduz uma alteração da diése em dó, a melodia sente-se livre e desenha de brilho o rosto, ligeiramente alterado da rapariga. E a música, criando eco pela casa, vê o seu corpo luminescente lançar-se por vagas sobre a crista da melodia _____ ao encontro do seu amado. (Llansol 1994: 123-124)

Diante dos olhos embevecidos do filósofo, pedras rolam e naturezas são criadas, quando o mestre senta-se ao cravo e deixa nascer, volátil, a sua sonhatina: “A mão suspende-se no agudo. Para além, não há mais notas, e o pôr-do-sol criado imagina um som doce de oboé que como na *Wachet auf* faça irradiar, na boca do amante uma luz difusa de consentida espera” (Llansol 1994: 126). Interessante, aqui, observar como, a partir dos gestos de Bach-personagem, a autora convoca intertextualmente e recria livremente uma das formas de composição musical: a sonatina.

Conforme esclarece Michel Brenet, a “sonatina” constitui uma peça de execução fácil, “de movimento vivo, unitemático, mas de plano ternário” (Brenet 1976: 487). Pelas mãos de George F. Haendel, o termo aparece no seu *Jugendbuch*, obra destinada ao ensino e à prática musical para os executantes iniciantes. Nas inúmeras histórias da música do Ocidente, não se encontra qualquer referência da utilização desta forma por Johann Sebastian Bach, e não se deve confundir com os *Trio Sonatas* para órgão, posto que se tratavam de peças bem distintas da forma que aqui se aborda. Somente com o seu filho, Carl Philippe Emanuel Bach, os marcos primordiais da chamada sonata clássica foram estabelecidos, e esta ganhou a categorização do “estilo galante” (Zamacois 1982: 168). Neste sentido, numa convocação intertextual muito bem sucedida, a inventora desta comunidade de criaturas criadoras aposta numa relação lúdica com todos estes fenômenos composicionais, já que, pelo “espírito do músico”, sob o signo da volatilidade, surge uma “sonhatina”, espécie mesmo de criação que aponta para um gênero que só mais tarde, pelas mãos do filho, surgirá. De maneira profética e onírica, a autora coloca nas pautas bachianas a fonte cultural onde as gerações vindouras beberão.

De maneira especular, portanto, o texto ficcional vai se construindo a partir da própria criação das suas personagens. Não será à toa, neste sentido, que Bach irá afirmar: “[...] construa sobre o elemento adequado, a arquitectura da sua natureza aventureira” (Llansol 1994: 126). No caso da personagem, esta concretiza-se no nascimento de sua “sonhatina”, espécie de composição subjetiva e pessoal do compositor-personagem, mas também genesíaca e profética dos caminhos artísticos vindouros. E, no caso da autora em estudo, aquela “arquitetura da sua natureza aventureira” parece se deleitar na construção de uma comunidade de seres afins, onde não se pode pensar o criador distante ou afastado de sua criação/criatura. É a própria Maria Gabriela Llansol quem atesta este procedimento de construção ficcional:

O texto não funciona como um teatro, onde as entradas e saídas estão previamente marcadas. Ninguém espera ver um actor sair de cena, rasgando o cenário, no lugar onde está desenhado um armário. Sai pela porta. O texto não funciona assim. De qualquer ponto da cena interior que descreve, de qualquer intonação frásica, no meio de uma conversa, o interlocutor levita, há uma paisagem que se sobrepõe a outra, surge um trajecto que pensa o caminhante. (Llansol 2011: 24-25)

Daí, não me parece gratuito o convite intertextual da autora portuguesa à figura do músico barroco. Presença leitmotívica na ficção portuguesa pós-1974, aliás, como a fala de Vergílio Ferreira (1981), citada em epígrafe, bem deixa indicar. O fato de ser o compositor de Leipzig um dos expoentes da arte musical e do recurso retórico da teoria dos afetos preenche exatamente aquela ênfase no processo de criação da pena llansoliana: da disposição tonal do discurso musical apreende-se as maleabilidades e as possibilidades de diálogos intertextuais com as “necessidade de afecto” (Llansol 2011: 25) da escrita-fulgor de Maria Gabriela Llansol.

Por isso, a reunião polifônica de Pessoa, Bach e Espinoza contribui para a construção de um espaço outro, transitório, onde as referências citadinas individuais (a Lisboa, do poeta, e a Leipzig, do músico) se unem para uma nova alocação fulgurante: Lisboaleipzig. Parafraseando a voz narrativa do texto em foco, em virtude da declaração acima da autora, pode-se inferir, portanto, que o seu espírito eleva-se sobre o texto e, com as mãos correndo pelas folhas em branco, vai preenchendo os espaços vazios com aquela mesma “necessidade de afecto” (Llansol 2011: 25), marca fundamental para se pensar o ser humano na sua diferença e na sua capacidade de inventar. Não me parecem gratuitas as investidas realizadas por Maria Gabriela Llansol sobre a doutrina dos afetos, os seus efeitos na retórica musical e os reflexos desta sobre os ouvintes, tão bem delineadas nos gestos e nas performances de Bach-personagem. Vale destacar que, especularmente, a apropriação intertextual da figura histórica do artista setecentista, das suas técnicas inventivas e dos seus ideais estéticos de composição, bem como do autor da *Ética*, habitam as pautas de *O ensaio de música*, posto que nós também, leitores, acabamos por ceder a uma persuasão, a um gesto de leitura real dos artistas citados.

Em dado momento, o contraponto é tão denso que imaginamos tratar-se realmente de Bach e Spinoza, homens que viveram nos séculos XVII e XVIII. Ilusão apenas. Na verdade, é neste pequeno quarto do espaço-texto que se alicerça uma relação especular entre o imaginário da narradora e a criação musical. São as portas abertas de um espaço submerso da realidade que permitem a invasão desta pela imaginação criadora:

Aliso o texto, e escrevo. O texto lê, e parte. Baruch, no escuro, vê as águas o subirem continuamente de nível. A casa dos Bach está inundada pelas águas e grande parte de Lisboaleipzig está submersa. Chapinha e anda. Pega no espírito do pensador, dá a mão à voz de Anna, arrasta consigo a cegueira do músico e, como aconteceu outrora no mito, trá-los para o solo firme da casa térrea. (Llansol 1994: 129-130)

O contraponto é enriquecido quando mais uma voz vem somar-se a ele: a consciência oscilante de Aossê. Personagem bi-humana, fragmentada, heteronímica por excelência, porque pessoana na sua essência, ela “desencadeia actos catastróficos e, enquanto perdurar a sua causa, ninguém pode deter a extensão dos seus efeitos” (Llansol 1994: 123). Atos poéticos, na verdade, manifestos em formas de Quimeras, no dizer de Anna, e existentes no espaço-texto. São elas que raptam à música o pen-

samento e fazem Spinoza ceder ao alarme da revelação. O poeta, cuja presença desencadeia paixões submersas, é o grande responsável pela reunião e condensação dos afetos do músico e do filósofo. Mais ainda, estabelece uma relação especular com o leitor, construindo assim a sua própria doutrina dos afetos, persuadindo não apenas as personagens, mas também os leitores para dentro do espaço-texto:

Seguem para diante os dois, abeiram-se do poeta. Dão-lhe a mão e, a medo, esboçam também passos de dança na alegria do reencontro. (...) 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. Está voluntariamente prisioneiro enquanto encostado ao conhecido, mas olha para fora. Procura encontrar alguém no caminho. Alguém que não pretenda salvar mas venha apenas oferecer a visão que tiver recebido: o espaço de um rosto atrás de si chama por ele. (Llansol 1994: 171)

Ensina-nos Roland Barthes, em sua *Aula*, que a “literatura assume muitos saberes” (Barthes 1989: 18), fazendo-os girar de maneira constante entre as diversas áreas com quem mantém estreitas relações. Neste sentido, gosto de pensar que a música, as suas instrumentalizações composicionais, bem como o pensamento filosófico e a criação poética podem estar neste elenco enciclopédico, sublinhado por Barthes. Se, como nos faz crer o mestre francês, esta práxis “não fixa, não fetichiza” (Barthes 1989: 18) qualquer um dos saberes em questão, mas dá-lhes “um lugar indireto, e este indireto é precioso” (Barthes 1989: 18), tendo a acreditar que o texto de Maria Gabriela Llansol estabelece ressonâncias com esta maneira de pensar intertextualmente a literatura como espaço de diálogos e, também, de afetos.

Por isso, reafirmando a relação de intimidade que deve existir entre criador e criação, e entre obra criada e uma comunidade de outras invenções, ressurgem a imagem do falcão, da liberdade, do vôo inalcançável, como a própria metáfora do texto. É um falcão no punho, mas que, nem por isso, torna-se prisioneiro da falcoeira. A ela está atrelado, dela emana, porém sua plumagem é independente e, por isso mesmo, permanece na memória:

O falcão esvai-se no azul e, ao vê-lo partir, homens e mulheres enchem-se de ansiedade pois não conhecem ainda como pegar em peso todo conhecimento. Depois, lembram-se dele e, com um maior rigor aspiram apenas a alguma parte total dele. Mas o prazer que sentem por sentir as palavras cerzidas às imagens é tal que, num desejo maior do que a angústia, aspiram por dentro deles uma plumagem de memória onipotente, e ver / revelado, vivo, o lugar do tempo / para onde hão-de ir (“fujam do transparente”, disseram-lhes o falcão, “assim que souberem atravessar as formas mais densas do translúcido – o quase opaco”). (Llansol 1994: 174)

Gosto de pensar, portanto, que, no convite do texto, por fim, entrevemos o próprio traço de sua autora. Longe de se configurar como um texto de fácil entrada,

Lisboaleipzig 2: o ensaio de música foge do transparente, atravessa o quase opaco, fulgoriza e privilegia linhagens de autores e, por isso mesmo, afirma-se como um texto contrapontístico, polifônico, ímpar e pluralmente intertextual. Neste sentido, também confirmam-se as palavras de Stravinsky, citadas como epígrafe. É a imaginação criadora que abre espaço para uma releitura do passado, que nos escoia da mão como água e do qual temos apenas alguns fragmentos para juntar e colar.

Assim, Bach revisitado é transmitido afetivamente no espaço-texto, ficando nós, seus leitores, com a sensação de um convite irrecusável, o de adentrar nas linhas tecidas pela ficção llansoliana, vendo sobrevoar o falcão ao longe nas malhas textuais: “Sem o medo do fim que vem depois, e nos deixa sozinhos com a chama da vela na paisagem” (Llansol 1994: 174).

OBRAS CITADAS

BACH, Carl Philippe Emanuel. *The art of harpshicord playing*. London: Da Capo, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BRENET, Michel. *Diccionario de la Música*. Barcelona: Editorial Iberia, 1976.

FERREIRA, Vergílio. *Um escritor apresenta-se*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

FORKEL, J. N. *Juan Sebastian Bach*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.

GIDE, André. *O diário dos moedeiros falsos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Porto: Ambar, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2: ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela Llansol. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 21, p. 49-54, jan./jul. 1993.

STAINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1982.

WHEN LITERATURE FINDS MUSIC: REFLEXIOUS ABOUT THE INTERTEXTUAL DIALOGUES IN *LISBOALEIPZIG 2: O ENSAIO DE MÚSICA*, BY MARIA GABRIELA LLANSOL

ABSTRACT: We present here a reading proposal for *Lisboaleipzig 2: O ensaio de música* (1994), by the Portuguese writer Maria Gabriela Llansol, trying to observe the intertextual dialogue established between his fictional work and the compositional techniques of the German musician Johan Sebastian Bach. From the observation of sorted links between these two discursive instances, the objective is a reflection that addresses the phenomenon of intertextuality as a creator feature.

KEYWORDS: Intertextuality; Literature and Music; Maria Gabriela Llansol

Recebido em 16 de agosto de 2015; aprovado em 23 de novembro de 2015.