



# O fragmento do tempo – – Andrei Tarkovski, Lao Zi, Maria Gabriela Llansol

Pedro Eiras

Universidade do Porto

**Palavras-chave:** Maria Gabriela Llansol, Goethe, *Fausto*, Eisenstein, montagem, Tarkovsky, tempo interior, Lao Zi, wu wei, tempo, fragmento.

**Keywords:** Maria Gabriela Llansol, Goethe, *Faust*, Eisenstein, editing, Tarkovsky, inner time, Lao Zi, wu wei, time, fragment.

## 1. A pergunta.

Se no subtítulo deste ensaio, «Andrei Tarkovski, Lao Zi, Maria Gabriela Llansol», há uma falha, não é certamente por dispersão de nomes e formas, mas por elipse, velocidade, incompletude. A criar-se uma família de vozes sobre a mesma pergunta de partida, ela deveria incluir muitos outros nomes comunicantes.

A pergunta de partida é portanto, desde já, uma pergunta de muitas partidas, herdada, reconhecível e diferente de si mesma ao longo das escritas. Começemos pelo fim: por Maria Gabriela Llansol, algumas linhas de *O Livro das Comunidades* que não cessam de impressionar os seus leitores – são inúmeros os estudos sobre Llansol que se fundam precisamente nessas linhas. Ei-las:

se eu me concentrar num fragmento do tempo  
não é hoje, nem amanhã  
mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,  
agora,  
esse fragmento revelará todo o tempo. (1999: 66-67)

Para ser veloz e económico, direi que há aqui duas, apenas duas ordens de questões. A primeira refere-se ao gesto de quem diz «eu»: «se eu me concentrar num

fragmento do tempo»... Desse «eu» seria preciso lembrar que se dispersa sem descanso; desde as primeiras páginas de *O Livro das Comunidades*, é um «eu» desencontrado de si, aonde vão habitar, mas como nômadas, São João da Cruz, Ana de Peñalosa, Nietzsche, figuras anónimas, animais. Releia-se esse «eu» no que promete de trânsito e de troca – a ponto de não valer a pena perguntar: quem? mas talvez: quantos? que nomes em lugar dos seres? ou até: que verbos em vez de substantivos? Porque a escrita de Maria Gabriela Llansol parece escusar a substância, para preferir a perspectiva, a dádiva, o diálogo. Resta interrogar: esse sujeito, que é a ausência do sujeito da modernidade uno, idêntico a si próprio e autoconsciente, como se pode ele «concentrar num fragmento»? O que é a concentração de quem ocupa o lugar excêntrico, deslocando os mapas?

A segunda ordem de questões prende-se com o «fragmento do tempo» que «revelará todo o tempo». Demorar-nos-emos aí; mas começando por apontar nessa escolha do instante o (anti)mito por excelência da nossa modernidade estética (pelo menos). E antes mesmo de Baudelaire e do seu tempo urbano: no *Fausto* de Goethe. Porque aí se diz a superação dos tempos como lei do super-homem a vir, Fausto insaciável. A grande aposta contra Mefistófeles passa pela recusa do fragmento do tempo. Eis as cláusulas do alquimista: «– Então está dito! / Se alguma vez ao momento disser: / Fica, tu que és tão belo! / Serás então livre de me prender, / Afundar-me-ei sem agravo nem apelo! / Que se ouça então o sino derradeiro, / Cesse o serviço que aceitei de ti, / Pare o relógio e caia o ponteiro, / E que chegue o meu tempo então ao fim!» (1999: 105). Que o relógio pare, eis uma definição de fragmento do tempo reduzido a um não-tempo, a morte. Pelo contrário, Fausto quer não só a superação dos tempos mas também a superação das superações, ou a dita aceleração da História. Esgotamento do tempo por velocidade, ao contrário do esgotamento por renúncia; mas ambos os extremos são românticos. Não importa, a escolha está feita: o liberalismo, o capitalismo, o evolucionismo, o positivismo são doravante prendas de Mefistófeles para Fausto.

Talvez se pudesse escrever a história do século XIX sobre esta dupla matriz: a aceleração fáustica *versus* o fragmento de tempo. Fausto escolhe a superação, o tempo como promessa inconcretizável, *logos* messiânico sem matéria. Margarida será apenas o ícone de um sacrifício maior, o de toda a concretude; os objectos terrenos são perspectivados apenas como emissários de um Objecto maior, inexperimentável, indefinível. Como o instante é uma experiência humana, Fausto recusará o instante, com ressentimento e, se posso dizê-lo assim, com imaturidade. Os alquimistas sempre tiveram problemas em aceitar um mundo onde há pedras que não são ouro.

Haverá uma forma de conhecer todo o tempo sem ser pela aceleração moderna da História? Poderá haver concentração sem superação? Curiosamente, o mesmo século desta versão de *Fausto* inventa também a fotografia. Da fotografia eu diria que é um fragmento do tempo, e que por esse fragmento se pode conhecer todo o tempo. Talvez

essa travessia do instante, parado o relógio e caído o ponteiro, seja também aquilo a que Barthes (1998) chamou o *punctum*: uma excedência de sentido, cheia de afecto e concretude, que nada acrescenta nem diminui à fotografia como documento histórico-sócio-económico-civilizacional, mas sem a qual nenhuma paixão é possível. A eternidade na fotografia do instante (e que se quer como instante, que aceita e aponta para a sua própria invariância), eis uma alternativa a Fausto. Seria como se um novo Fausto se livrasse de Mefistófeles recorrendo aos próprios instrumentos da tentação, dizendo: essa suspensão do tempo, que ela seja sempre aqui e agora. A fotografia não quer superar, só por isso ela é já superação. Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, de Maria Gabriela Llansol, livro onde de resto surge também uma fotógrafa, diz-se assim: «Só depois de escrito percebemos que tudo se passou no futuro» (2000: 134).

## 2. Andrei Tarkovski.

Também o cinema nasce no século XIX, com os irmãos Lumière, mesmo se é preciso esperar por Georges Méliès para se poder, talvez, falar de uma arte (cf. Morin, 1997). Para avançar rapidamente, direi apenas que, se entendo que a fotografia inclui, na sua suspensão do tempo, tempos outros, latentes, também o filme existe sobre um equilíbrio difícil entre suspensão e superação, tempo interior e montagem.

Começo por justapor várias afirmações teóricas de Andrei Tarkovski:

Le montage n'est, au bout du compte, que la variante idéale d'un collage de plans contenue *a priori* à l'intérieur du matériel filmé. (2005: 136)

Pour que le lien s'établisse, pour qu'il soit organique et justifié, il s'agissait de percevoir le principe et le sens de l'organisation de la vie qui existait à l'intérieur des séquences filmées. (138)

Le temps fixé dans le plan dicte au réalisateur le principe de son montage. (ibid.)

Le temps apparaît quand il est ressenti, au-delà des événements, comme le poids de la vérité. (139)

É difícil parafrasear o que diz aqui Tarkovski sobre o tempo, melhor, sobre uma (in?)determinada experiência de tempo, ou de fragmento do tempo, a saber: o *interior* do material filmado, o *interior* das sequências filmadas, o *tempo fixado no plano*, e finalmente o tempo sentido como o *peso da verdade*. Tarkovski parece considerar o tempo da sequência a partir de uma medição heterogénea; note-se que não teoriza sobre o tempo da vida propriamente dita, mas sobre um tempo que se revela na sequência filmada, como se a verdade do tempo fosse uma consequência do cinema, mesmo antes da montagem (o realizador deverá apenas preservar, não inventar, a verdade do tempo). Também não se refere aqui ao ritmo, o que aproximaria o cinema

da música ou da dança, importando linguagens técnicas aperfeiçoadas durante milénios; tão-pouco se refere a tempos psicológicos, projecções de estados emocionais de sujeitos espectadores ou realizadores. Tarkovski parece pensar, pelo contrário, uma linguagem nova – digamos, à falta de melhor: mística. Nenhuma disciplina já formada daria conta de tal objecto, tanto mais que o espectador esperado só pode existir depois de *A Infância de Ivan, Andrei Rubliov, Solaris, O Espelho...*

Pode-se retirar tudo a um filme, menos o tempo, diz Tarkovski (2005: 134). O cinema seria a revelação de intensidades interiores a fragmentos do tempo, isto é, sequências filmadas. Assim, o filme não deve ser equacionado a partir de uma medição cronológica: o tempo contido no plano nada tem a ver com os segundos ou minutos que o plano demora – na filmagem ou na projecção. A seguirmos a exposição de Tarkovski, é preciso pensar que um minuto de filme pode ser apenas um minuto de filme ou a revelação da eternidade num fragmento do tempo. Embora o realizador seja parco em exemplos dos seus próprios filmes, proponho que pensemos nos escassos – mas longos – planos de Chris e Hari sem gravidade na estação de Solaris, ou na sequência quase final de *Nostalgia*, em que Andrei tenta três vezes atravessar uma piscina rasa com uma vela acesa. Suponho que Tarkovski não está minimamente interessado em pensar que essa única sequência demora cinco ou seis ou sete minutos, mas sim um «tempo interior» ao próprio tempo que não pode ser medido em minutos mas numa vida humana – tanto mais que Andrei, chegando ao destino, soçobra; apenas o veremos mais uma vez, no espaço impossível de uma igreja em ruínas dentro da qual cabem a aldeia natal e as montanhas da Rússia desejada.

Em plena morte de um pai poético, Tarkovski refere o modelo a que se opõe: Serguei Eisenstein. Neste autor, acusa Tarkovski, «les plans n'ont aucune vérité de temps. Ils sont en eux-mêmes statiques et anémiques. La contradiction est alors fatale entre le plan, sans contenu temporel, et le style précipité des raccords, purement artificiel et superficiel, sans aucun rapport avec quelque temps que ce fût à l'intérieur du plan» (2005: 142). Note-se que não faltaria «estilo» nem «precipitação» a Eisenstein; mas sim a contemplação do tempo já existente nos planos filmados e a obediência a essa realidade anterior à montagem. O entendimento do cinema não podia ser mais díspar, se Eisenstein o pensa a partir da intervenção fáustica do realizador, enquanto Tarkovski considera que este deve deixar que o tempo se revele a si próprio. Em rigor, não se trata de não existir como realizador, mas de existir enquanto aquele que permite ao tempo acontecer no filme; de resto, é precisamente o tratamento do tempo que cria cada realizador, e Tarkovski nota como seu próprio ideal que o tempo dos seus filmes «doit s'écouler dans un plan d'une manière digne et indépendante» (2005: 143). Independente, sem dúvida, do próprio realizador. A criação não é livre, mas obrigada.

Regressemos a esse Eisenstein despótico, que não quereria partilhar mas apenas

comunicar, ainda nas palavras de Tarkovski (2005: 217), e à sua ideia de montagem. Ou montagens – já que Eisenstein inventa e teoriza sobre as montagens métrica, rítmica, tonal, harmónica, intelectual e vertical, isto é, de um trabalho rígido de ordenamento de imagens a partir das suas durações até à aproximação flexível de vários elementos visuais, sonoros, culturais. Na verdade, talvez algumas destas teorias pequem por serem demasiado vagas ou inassimiláveis pelos espectadores; em concordância com as críticas de Tarkovski, Jorge Leitão Ramos diz sobre a montagem intelectual (isto é, por aproximação de referências culturais díspares, de modo a obter do público determinadas conclusões dialécticas): «a complicada estruturação de algumas cenas de *Outubro* (claramente perceptíveis para quem possua hábitos literários ou cinematográficos com algumas raízes) foi totalmente incompreensível para muitos dos espectadores que, à data da realização, assistiram ao filme» (1981: 26). Mas seria falacioso contrapor um entendimento pacífico, por parte dos espectadores não cultivados em cinema, dos filmes de Tarkovski.

Finalmente, vejamos um exemplo de montagem em Eisenstein, de *O Couraçado Potemkine*, descrito e analisado por Jorge Leitão Ramos:

o filme faz-se mais sobre um tempo «psicológico» (ou emocional) que sobre um tempo cronométrico. E isto é obtido através de variações (por excesso e por defeito) do tempo fílmico em relação ao tempo «dos relógios». A cena das escadarias de Odessa oferece, em si, exemplos dessas duas violações do tempo «real». Assim enquanto, na sequência no seu todo, o tempo fílmico é excessivo sobre o tempo «real» (quer dizer, a duração global da sequência da fuzilaria é maior que a duração que tal facto teria na realidade), alguns dos seus planos fazem uma contracção desse tempo «real» num tempo fílmico que é menor: por exemplo a colagem abrupta de um grande plano do rosto de uma mulher, seguido, de imediato, por outro do seu rosto ferido, sem passagem por um plano intermédio onde se mostrasse a causa directa que provocara aquele efeito. (1981: 35-36)

Naturalmente, este trabalho de desfasamento entre tempos gera um *pathos* previsto, e compreende-se que Tarkovski se sinta «manipulado». Mas a própria montagem deste realizador não é menos dirigida, apenas (e mesmo esta ressalva é discutível) mais minimal. Nenhum objecto fílmico pode, porventura, obviar à sua feroz vigilância e ao cálculo preciso.

Resta repensar os ideais de montagem e o seu confronto. Isto é, ver como acontece um fragmento de tempo, ou um plano, em Eisenstein e Tarkovski. Contrastam, assim, a montagem e o «tempo interior», a comunicação e a contemplação, a imposição política de sentido e a epifania mística; ou mesmo os fragmentos de tempo construindo uma mensagem sinfónica por desenvolvimento de temas e contra-temas, e o fragmento de tempo durando uma eternidade de silêncio. Talvez encontremos um compromisso entre

as duas teorias na curta-metragem de Chris Marker, *La Jetée*, de 1962: composta por uma sequência de fotogramas fixos comentados por um narrador – à exceção de um único plano com movimento, a namorada a abrir os olhos. Dir-se-ia, conforme o horror e ternura da narrativa tomam o espectador, que cada plano estático, mas narrativamente ligado ao que o segue e o continua, inclui, como seu «tempo interior», todo o tempo do mundo.

Se a dicotomia entre montagem e tempo interior permite continuar a pensar o que seja um fragmento do tempo, a história que Alexander conta a Maria, em *O Sacrifício*, talvez permita rever o sentido da expressão llansoliana «Se eu me concentrar». Alexander lembra que a sua mãe estava muito doente, não saía de casa, ocupava os dias a contemplar o jardim selvagem. Conta que, para lhe agradar, gastou vários dias a arranjar o jardim, arrancando ervas daninhas, podando as árvores, abrindo caminhos. Quando acabou, foi ver o jardim pela janela e percebeu que, ao intervir, tinha destruído toda a sua beleza, e que era tarde de mais, a mãe morreria pouco depois. À dicotomia montagem *versus* tempo interior, é preciso acrescentar outra: fazer *versus* não-fazer.

### 3. Lao Zi.

O não-fazer, podemos pensá-lo a partir de uma matriz taoísta: o *wu wei*. Não se trata da mera imobilidade, mas de compreender que os movimentos e as transformações do mundo obedecem a um caminho, *dao*, e não pedem uma intervenção que os corrija. O sábio taoísta não precisa de combater nem de desejar, mas apenas de deixar que o devir aconteça. Ao contrário do que pensa Fausto, não é preciso acelerar o tempo nem intensificar a experiência. Qualquer fragmento de espaço inclui todo o espaço: «Sin salir de tu propia casa, / puedes conocer el mundo. / Sin mirar por la ventana, / puedes conocer el *dao* del cielo. / Cuanto más lejos vayas, / más menguado será tu saber» (Zi, 1996: 21). De resto, o modelo fáustico de esgotamento do ser implica uma teleologia que Lao Zi não contempla; pelo contrário, «Retornar al principio (*fan*), he ahí el movimiento del *dao*» (9). Como um filme que se encaminhasse para a sua própria origem? Ou uma fotografia celebrando o seu tempo inicial, a sua condição edénica de tempo conservado.

Lembre-se ainda:

Alcanzar la vacuidad es el principio supremo,  
 conservar la quietud es la norma capital;  
 en medio del profuso despliegue de los diez mil seres,  
 pueda yo contemplar su permanente retorno.  
 Innumerable es la variedad de los seres,  
 mas todos y cada uno retorna a su origen.

Eso se llama quietud.  
 Quietud,  
 es retornar a la propia naturaleza.  
 Retornar a la propia naturaleza,  
 es lo permanente;  
 conocer lo permanente,  
 es la iluminación;  
 si no conoces lo permanente,  
 en tu ciego obrar hallarás la desgracia.  
 Sólo conociendo lo permanente, se puede abarcar todo;  
 sólo abarcándolo todo, se puede ser ecuánime;  
 sólo siendo ecuánime, se puede regir el mundo;  
 sólo rigiendo el mundo, se puede alcanzar la unión con el cielo;  
 sólo unido al cielo, se puede alcanzar la unión con el *dao*;  
 sólo hecho uno con el *dao*, se puede perdurar.  
 Hasta el final de sus días, libre se verá de peligro. (Zi, 1996: 121)

Interessa-me observar como, pela contemplação do vácuo e pela quietude, se pode observar o «permanente retorno» «de los diez mil seres», formulação que aproximo desta outra: «se eu me concentrar num fragmento do tempo / (...) / esse fragmento revelará todo o tempo». As duas formas de contemplação são *sub species aeternitatis* – desde que não se subentenda aí qualquer ressentimento em relação à concretude do mundo. De resto, é por uma imersão absoluta no devir que se contempla o retorno ou o tempo; não nas malhas de um entendimento teleológico dos tempos. Segundo Lao Zi, esta leitura seria ainda subjectiva e apaixonada; quanto a *O Livro das Comunidades*, se contempla paixões, elas são apenas a *passio* de uma desposseção de si, a fragmentação do corpo coeso de qualquer sujeito para poder ser atravessado pelo mundo. Mesmo se há reivindicação da justiça em Llansol, é através da desconstrução de um corpo que os regimes de poder normalizaram, e não pela mera inversão de distribuição de poderes. O «regresso à origem» de Lao Zi transforma-se, em *O Livro das Comunidades*, num despedimento de linguagens e formas; e o «retorno à natureza» existe aí, ainda nas primeiras páginas, sob a forma de travessia multiplicada de uma floresta ou metamorfose de filósofos em animais, como veremos.

Não se trata, em rigor, de uma correcção, etapa dialéctica de um saber; mas de um recomeço do pensamento que prescinde da identidade e da dialéctica. Iñaki Preciado Ydoeta, tradutor para castelhano do *Lao Zi*, aponta a esse nível uma deficiência: «En este “eterno retorno” descubrimos la insuficiencia del pensamiento dialéctico laoziano. El movimiento, las transformaciones de los seres y fenómenos, son para él de carácter circular. El punto terminal coincide exactamente con el inicial del proceso. Este es en

esencia su concepto del *fu* (“retorno”). Las cosas, a través de los diferentes procesos de cambio, vuelven al fin a su estado original. Surgen del *dao* y retornan al *dao*» (1996: 228). Não se trata, porventura, de uma deficiência, porque a dialéctica não é o objecto perseguido, se há algum, do *Lao Zi*; pelo contrário, só a dialéctica seria uma deficiência do pensamento. Deficiência inevitável, diria Barthes, para a qual restam apenas a nostalgia do não-ser e da unidade, teorizada ocidentalmente por Freud e Bataille. O *dao* não é dialéctico nem disperso no tempo. Por isso todos os tempos se revelam no mesmo fragmento, não há diferença; é, na palavra de Lao Zi, o permanente.

#### 4. Maria Gabriela Llansol.

Termino onde comecei, na origem aleatória de uma família inumerável e convertível noutras filiações, por uma montagem intelectual feita de elipses e cruzamentos, subtilezas sempre que possível, mas evitando a imposição de um sentido ou de uma dialéctica, regresso à unidade possível depois de contemplar, não dez mil seres, mas alguns filmes, Tarkovski, Eisenstein, Chris Marker, alguns capítulos do *Lao Zi*, para repetir a interrogação original, aquela que ali e então, ou aqui e agora, se tornou original e inventou um universo. Repito, pois, as palavras de Maria Gabriela Llansol, concentrando-me na repetição da pergunta, interrogando o fragmento de tempo que foi o meu ao iniciar este ensaio, assim:

Colocou à direita todos os livros, cadernos e papéis. Nunca se sentira tão calmamente só, era estranho que aquela estranha Ana de Peñalosa tivesse o monge Eckhart – o Porco – no seu quarto. Não uma compilação dos Sermões

Quasi stella matutina in medio  
 nebulae et quasi luna plena in  
 diebus suis lucet et quasi sol  
 refulgens, sic iste refulsit

não o Livro da Consolação,  
 nem os Tratados,  
 mas urso, dama, sangue, rosa  
 se eu me concentrar num fragmento do tempo  
 não é hoje, nem amanhã  
 mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,  
 agora,  
 esse fragmento revelará todo o tempo. (1999: 66-67)

Este é o Lugar 22, diz *O Livro das Comunidades* – mas que tempo é? Pelo menos o século XIV de Eckhart, mas não o Eckhart de «uma compilação dos Sermões», forma demasiado rígida para um pensamento em devir, antes Eckhart como Porco. Também o tempo de escrita do *Eclesiástico* (50: 6-7), onde se refere o tempo da vida de Simão (filho do sumo sacerdote Onias), prefigurando Cristo, que «Era como a estrela da manhã no meio das nuvens, como a lua nos dias da lua cheia, como um sol radioso sobre o templo do Altíssimo». E, claro, o tempo daquela que diz «eu» em *O Livro das Comunidades*, sendo que esse «eu» se deixa habitar por tantas vozes, a não prender em identidades fechadas. Esse «eu» é sensível à justaposição de tempos, e teoriza: «se eu me concentrar num fragmento do tempo», para dizer que a concentração absoluta leva à inteira dispersão. Concentração não significa, doravante, esgotamento fáustico do tempo, mas percepção de um vazio, um retorno. Nenhum pacto com Mefistófeles, nenhuma luta; apenas, enquanto se descascam ervilhas, deixar que Bach e Pessoa entrem em casa (Llansol, 1994: 26-28). Um fragmento do tempo revela todo o tempo, resta deixar acontecer.

A questão que quero repetir, visitar, pode reformular-se assim: o texto de Maria Gabriela Llansol escreve-se por montagem ou por tempo interior? «Se eu me concentrar» – que pedem este verbo e esta condicionante? Talvez não haja resposta definitiva. Regresso a *O Livro das Comunidades*, por exemplo, ao Lugar 4. Diz-se aí:

O que lhe havia pertencido [isto é, a São João da Cruz] foi distribuído como relíquias: o hábito, o cingulo, o cilício, o breviário

mas as heras mantêm-se tal qual eram e sento-me numa pedra em frente do sol baixo, como se fosse verão

Há quem lhe arranque as unhas dos pés, há quem lhe queira cortar um dedo já aqui estou há alguns momentos, principio a sentir o odor desta variedade de plantas e ervas, as espécies vegetais são indescritíveis. Este é o momento que esperava

Nascido sem agonia, o rosto de João estava cheio de paz e contentamento, de uma beleza especial que não é a de um cadáver, ele que tinha uma cara;

como nos sonhos, é preciso comê-lo realmente (1999: 24)

Dir-se-ia que o texto avança por montagem, alternância de dois planos simultâneos, reconhecíveis: o *post-mortem* de São João da Cruz, entre a veneração e a antropofagia, e um regresso à natureza pelo *wu wei* da narradora: «as heras mantêm-se tal qual eram». Se há aqui uma subjectividade, é no cruzamento das imagens, na intervenção sobre as realidades díspares. Algures, uma adversativa relaciona os dois universos: «O que lhe havia pertencido foi distribuído (...) mas as heras mantêm-se tal qual eram», contrapondo intervenção a contemplação. Tal como se contrapõe a própria montagem à consciência de que «as espécies vegetais são indescritíveis». Mas é difícil dizer quem enuncia, e com que peso, a afirmação final: «como nos sonhos, é preciso

comê-lo realmente». Entre fixação das relíquias e imersão numa natureza intacta, a escrita, mesmo se assentou até aqui sobre a montagem, não decide.

Tal como não decidirá noutro exemplo, também do Lugar 4, mas de uma feitura absolutamente outra. Digamos – sem montagem. A transcrição será longa, de uma extensão significativa: a concentração no fragmento de tempo demora. O que se escreve aqui, agora, é talvez aquele «tempo interior» de que fala Tarkovski:

São João da Cruz olhou a vela como a perguntar-lhe o que, a seguir, iria escrever: o pavio não estava ao centro da chama e a cera, luzente na base, lembrou-lhe o esperma depositado no ventre da mãe, sua mãe do livro; havia duas velas mais baixas encostadas à vela acesa e o livro aberto apresentava as páginas ligadas por um sulco.

A Viva Chama não foi escrita a frio, diz o Prólogo. Se as palavras têm um sentido: ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estilhaça aquilo em que quereríamos encerrar

Tinha cruzado as pernas sob o hábito e escrevia entre os olhos e os joelhos; a missa do Domingo de Quasimodo estava a ser cantada pela Comunidade e vozes finas seguiam o movimento do lápis enquanto os dentes o mastigavam. Ele via sua mãe no auge do êxtase e pensou, sem o escrever, num barco ou num espelho no alto de uma vaga; a página dos olhos ocupava o centro da parede e era cem vezes maior do que o seu corpo. Teve então medo e o lápis pareceu-lhe a ponta de um seio, que levou à boca. Ana de Peñalosa estava suspensa na página e, ele, ao seu colo. Embalava-o, mas a amplitude da sua voz era a de um coro e principiou a aperceber na sombra as várias fisionomias dos irmãos que cantavam tu procuras-me, mas eu te procuro ainda mais (Llansol, 1999: 26)

Se *O Livro das Comunidades* fosse um filme, o que seria esta sequência? Porque não bastaria interseccionar espaços, a cela de São João da Cruz e o coro; o próprio tempo se suspende numa paradoxal simultaneidade. O que poderia parecer um mero movimento associativo, psicológico («a cera (...) lembrou-lhe o esperma»), cede a um trabalho descritivo da cronologia («vozes finas seguiam o movimento do lápis enquanto os dentes o mastigavam»), e depois a um não-tempo («Ana de Peñalosa esta suspensa na página»), lugar exacto de junção («a amplitude da sua voz era a de um coro») e de regresso ao lugar da maternidade: «tu procuras-me, mas eu te procuro ainda mais».

Teoria de si próprio, o texto dirá ainda, insistindo na presença de Ana de Peñalosa: «Tudo está a ser dito e o resto do comentário não descreverá um momento da História. Escondeu a cara nas mãos, sempre visto por Ana de Peñalosa e apercebeu dentro do livro fechado, a cor falante do fogo. / Como a vela se apagava, disse a sua mãe que amanhã lhe trouxesse outra vela; mergulhou na escuridão de cego, no silêncio em que a admiração se perdia» (26-27). E, no Lugar 5, São João da Cruz quererá entrar no útero da sua mãe, devendo sacrificar o seu próprio livro. Se fosse um filme, *O Livro das*

*Comunidades* teria de regressar ao seu próprio útero. Filme regressante (e não regressivo), que devesse, algures, apontar para o seu próprio início, num movimento de *rewind* absoluto, não apenas o avançar em diante de imagens por ordem invertida. Outro nome para tal movimento paradoxal poderia ser a ausência de todo o movimento: o fotograma. Se «Tudo está a ser dito», o momento em que se contempla o pavio e a chama da vela é extenso como a eternidade. O fragmento do tempo não se pode fechar, em suma, como a família de pensamentos dentro do ensaio, ele permanece aberto a todas as irrupções de tempos maiores, ele não conduz a nenhum futuro mas deixa-se habitar por futuros vários, ele suspende-se para que advenha o passado, tudo se passa nele como se

## Bibliografia

- BARTHES, Roland (1998 [1980]). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- EISENSTEIN, Sergei, realizador (1925). *Bronenosets Potyomkin (O Couraçado Potemkine)*, argumento de Nina Ferdinandovna Agadzhanova e Sergei Eisenstein; fotografia de E. Tissé; com A. Antonov, Vladimir Barski, G. Alexandrov, Repnikova, Maroussov; produção Goskino.
- GOETHE, Johann W. (1999 [1808]). *Fausto*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1999 [1977]). *O Livro das Comunidades*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água.
- (1994). *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado do Diverso*. Lisboa: Rolim.
- (2000). *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'Água.
- MARKER, Chris, realizador (1962). *La Jetée*, argumento de Chris Marker; com Jean Négroni, Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux.
- MORIN, Edgar (1997 [1956]). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água.
- RAMOS, Jorge Leitão (1981). *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte.
- TARKOVSKI, Andrei (2005 [1989]). *Le Temps Scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- TARKOVSKI, Andrei, realizador (1983). *Nostalghia (Nostalgia)*, argumento de Andrei Tarkovski e Tonino Guerra; fotografia de Giuseppe Lanci; com Oleg Jankovski, Domiziana Giordano, Erland Josephson; produção R.A.I.
- (1986). *Offret (O Sacrifício)*, argumento de Andrei Tarkovski; fotografia de Sven Nykvist; com Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun S. Gisladdottir; produção Argos Films e Instituto do Filme Sueco.
- YDOETA, Iñaki Preciado (1996). [Prólogo, bibliografia, comentário, notas e glossário]. In ZI, Lao, *[El Libro del Tao]*. Madrid, Alfaguara, VII-LXXVII e 165-278.
- ZI, Lao (1996). *[El Libro del Tao]*. Madrid: Alfaguara.

**Resumo:** Este ensaio interroga uma expressão de Maria Gabriela Llansol, «se eu me concentrar num fragmento do tempo (...) esse fragmento revelará todo o tempo», confrontando-a com a proposta moderna do tempo como superação / aceleração. A comparação com o entendimento do tempo no cinema (a montagem de Eisenstein, o «tempo interior» de Tarkovsky) e a filosofia do não-fazer taoísta permite observar de que modos Llansol combina regimes diferentes de descrição do tempo e sua vivência.

**Abstract:** This essay deals with a phrase by Maria Gabriela Llansol, «if I concentrate on a fragment of time (...) that fragment will reveal all the time», by setting it against the modern conception of time as transcendence/acceleration. The comparison with cinematic time (Eisenstein's film editing, Tarkovsky's «inner time») and the Taoist philosophy of undoing allows us to highlight the ways in which Llansol combines different modes of describing time and its experience.