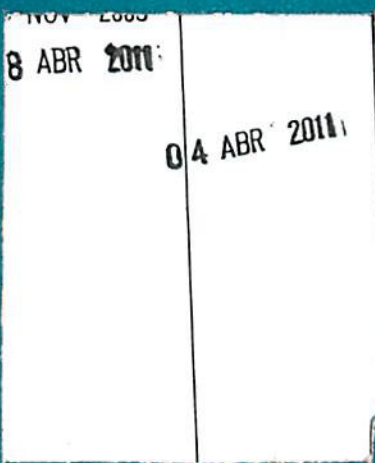


viva voz
viva voz
viva voz
viva voz
viva voz



viva voz
viva voz
viva voz

LETRAS

N.Cham 809.933 C822 1997

Título: Um corp'a'screver .



147160602

Ac. 413632

IMPRESSO
de Letras Vernaculas

tanto e de cer
não.)
vernu.] Adj.
veru.] Adj. Re
de veri-
Do lat. verone

o lat. veronense.)
a Verona (Itália
e Verona. [F.
) veroneses (ê),
f. 1. Relíquia
Roma, e cons
que, segund
ta, de nome V
o carregava a c
a sua figura.
..., deixando
e verônica
(Euclides da C
o rosto ensang
P. ext. Rosto,
s do enterro d
naz. Cipó da fa
mosa), das ma
flores em int
ma sâmara de
oficial. S. f.

il. Adj. 2 g. Lus
ilhança. S. f.
ilhante. Adj.
ilidade. S. f.
ilimo. Adj. Lu
litude. S. r.
nil. [Var. de v
que parece

413633

~~unade UFPA~~

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

11 / 05 / 2006

1 47 15000-00

BELO HORIZONTE

Diretora da Faculdade de Letras

Profª Eliana Amarante de Mendonça

Vice-Diretora

Profª Verônica Ben-Ibler

Chefe do Departamento de Letras Vernáculas

Profª. Lucía Castello Branco

Projeto Gráfico da Capa

Glória Campos

Revisão e Formatação

paulo de andrade

Sérgio Antônio Silva

Composição

paulo de andrade

Sérgio Antônio Silva

Endereço para Correspondência

Viva Voz

FALE/UFMG

Departamento de Letras Vernáculas

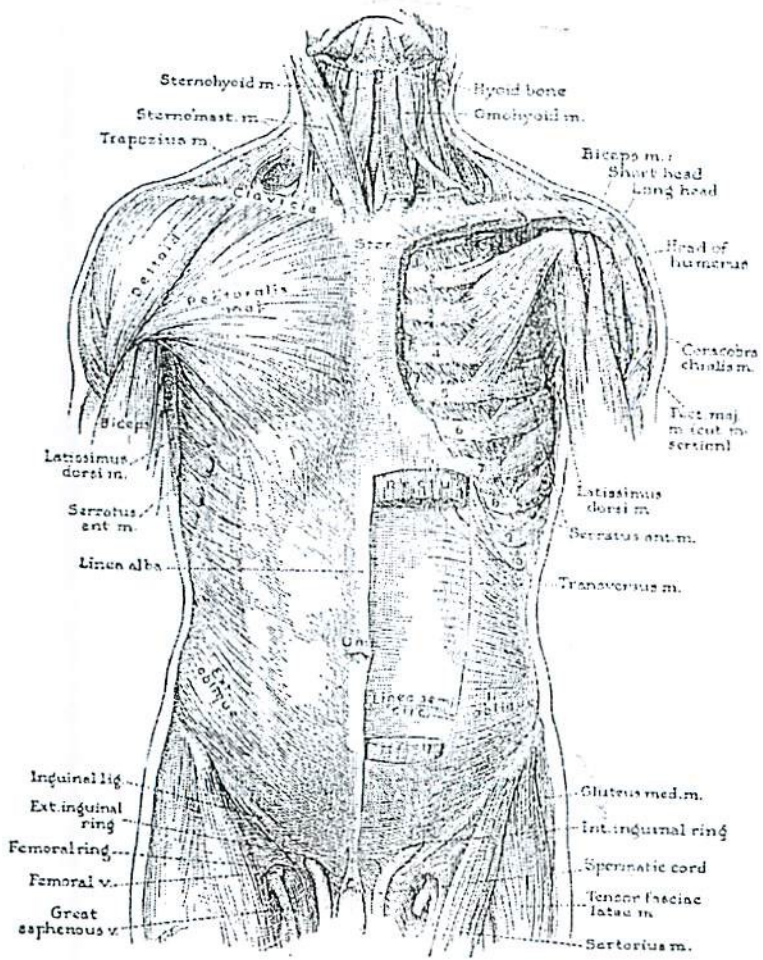
Av. Antônio Carlos, 6627 Sala 4049

31270-901 Belo Horizonte - MG

Fone (031) 499-5127 e 499-5128

Fax (031) 499-5120

escrever está no centro
do corpo



O texto que porei a arder por ela

Belo Horizonte, 8 de fevereiro de 1998.

Este ainda não é o texto. Este ainda não é o texto completo que o amor à língua é capaz de conceber. Mas este já começa por ser o texto do meu amor ardente — estamos no campo dos afectos, das afecções da letra — por teu texto, Gabriela. Por isso, ainda e sempre precipitadamente, dedico-te este texto.

Estávamos no ano de 1992 e a sorte — *l'hasard* — me levou à Lisboa. Ali, próxima ao coração da língua, entrei em contato com o texto de Llansol. Eu já não era tão jovem, suponho: o beijo foi dado mais tarde. Impactada, em estado de escrita, pus-me a escrever, então (mesmo sem tomar ainda da pena, a pena do falcão), o texto que um dia porei a arder por ela. Mas a angústia, de modo imerecido, tomou-me também a pena. Eu ainda não sabia — soube-o depois — que a angústia maior seria a mente estar com o texto e o corpo ausente.

Retornei ao Brasil cheia de medo, mas também infectada pelo campo dos afectos, afetada indelevelmente pela potência da letra. Trouxe-a comigo: a potência da letra de Llansol. Trouxe também comigo: a angústia da letra. Eu ainda não sabia, pois, que o medo e a escrita são incompatíveis.

Belo Horizonte, 9 de fevereiro de 1998.

Quando destituí-me da literatura e passei para a margem da língua?

Llansol veio comigo para o Brasil. No punho, as unhas cravadas de um falcão que atravessaria, definitivamente, nosso texto. O que posso dizer é que, a partir de então, criou-se um grupo de leitores — de legentes — em torno de sua escrita. Na ocasião, eu ainda duvidava: não da força de sua letra, mas de sua legibilidade. Mas se é verdade que o ponto de furo da letra marca sua ilegibilidade, é também verdade que, desse ponto irredutível, dispara a escrita, a escriptibilidade.

Em torno de seu texto, alguns outros textos fortes se constituíram: a dissertação de mestrado de Rebeca Carneiro — *O encontro inesperado*

do diverso —, a tese de César Geraldo Guimarães — *Imagens da memória* —, os textos de alunos ainda bastante jovens, alguns deles reunidos aqui, nestes dois volumes do *Viva Voz*.

Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 1998.

Não sou Maria Gabriela Llansol, mas ela é alguém em quem penso dizendo querida Maria Gabriela Llansol. Também não sou sua filha, nem ela será minha mãe. Tenho a convicção de que quem me chama não é coisa, mas alguém. Tenho a convicção de que respondo e que verei quem é. Assim, o caminho pode ser agreste, mas não será agressivo. Não é um sentimento, mas uma figura de companhia: a vida é misteriosa e desnorteante.

Belo Horizonte, 11 de fevereiro de 1998.

Esta madrugada, ao tentar abordar o texto que perei a arder por ela, aproximei-me da certeza de que o texto era um ser.

Chovia. Chovia no Brasil como talvez jamais tenha chovido em Portugal. Estamos nos trópicos, estamos do lado de baixo do Equador.

A chuva, que parece molhar as páginas do texto que um dia perei a arder por ela, lembra-me de sua água de escrita, de suas palavras de água. E o falcão me transporta até Lisboaleipzig, que ainda não estava lá, em Herbais, mas que já lá estava:

Chove torrencialmente no texto. No descampado,
Correm
Ribeiros exigentes e momentâneos.

Atravessam e encharcam a rua e arrastam-na para o Elster que atravessa Leipzig, e corre apressadamente para o Elba. São informações da imaginação sobre um mapa. Sobre o texto, chove torrencialmente.

Começou por cair

Água mel que, benfazeja, veio por fim ao longo período de seca, depois água-marinha, que irá salgar os campos. Em seguida, água, uma mansa chuva torrencial por onde avança o *silêncio da água* que cresce na noite tempestuosa. Os relâmpagos furiosos vagueiam sobre os campos imensos de beterraba, a caminho de Berlim, a leste, mandam os ventos apagar

todas as velas, fechar os humanos em todas as casas, amedrontar os bichos, curvar as árvores e as plantas, desnudar as pedras.

Fora do abrigo, só avança o silêncio da água. O texto vê-o descer do alto debruçado sobre as águas. Águas que correm sobre nada _____ porque sem leito que as fixe. Águas que desenquietam o rio que transborda sobre os campos, sobre os animais afogados, sobre o choro humano. Está desencadeada a confrontação implacável do silêncio com o texto.

Belo Horizonte, 12 de fevereiro de 1998.

Do silêncio do qual emerge ao silêncio para o qual se dirige, o texto se estende diante de nossos olhos, acaricia nossas orelhas: raspa, corta, estanca, flui.

Estávamos em 1995 e fizemos, um dia, um banquete com Llansol: sobre a mesa, pão e vinho. Sobre a mesa, Platão e Llansol.

Mas não havia andróginos a serem devorados no banquete. Havia criadores como Copérnico e Eckhart, que não são as cópias do Homem, nem imagens de nada. Partilhávamos, com Llansol, a esperança de que o hermafrodita não fosse o final do humano; a esperança que guarda os sexos em número ímpar, e os mantém abertos ao conhecimento do amor.

Mas também não seríamos nós aqueles que, confortavelmente sentados, comeríamos o amor. Procurávamos outro lugar à mesa, ao lado do outro que nos causava medo, ao lado daquela que então nos dizia: "a abóboda celeste acaba de ruir".

Assim, na solidão do texto, nos assentamos e não comemos da escrita de Llansol. Antes, a contemplamos, fizemos sua leitura em voz alta (quando ler um texto era comentá-lo...), insistimos em sua repetição exaustiva que a lançaria de volta ao silêncio.

"Repetir, repetir, até virar outra coisa", nos diz um de nossos mais queridos poetas. Esta parece ter sido também a nossa lição, a lição aos legentes de Llansol.

Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 1998.

Hoje, passados seis anos do primeiro susto com essa escrita, creio que já somos capazes de reparar que, ao fundo, a árvore é um livro que distribuiu as folhas pelos ramos, de modo que nenhuma escape ao sol.

Mas continuamos estrangeiros, como estrangeiro ainda nos é o livro, o livro de Llansol. “Os bons livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”, nos ensina Proust. Ao que, Llansol poderia acrescentar: “O meu país não é a minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar.”

Assim, levamos a frente este trabalho — a batalha da escrita — com o texto de Llansol, com a escrita de Gabriela que, a cada leitura, nos ensina que não há literatura, que escrever é amplificar pouco a pouco, que quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.

Assim, nessa batalha da escrita, vamos tentando abri-los, os caminhos, as veredas.

Belo Horizonte, 30 de agosto de 1998.

Os que aqui se reúnem, nestes dois volumes de *um corpo'a'screver*, amorosamente organizados por paulo de andrade e Sérgio Antônio Silva, talvez sejam, de fato, os absolutamente sós. Aqueles que, sem fazerem um, mas constituindo, a sua maneira, *um corpo'a'screver*, enfrentam a batalha da escrita corpo a corpo com a letra de Llansol.

São textos que ora correm o risco de *perder-se no outro perdido*, como os de paulo e Sérgio, ora se põem a ouvir vozes, como os de Luciana e Cynthia. Ou ainda textos que, como o de Maria de Lourdes, perseguem o trabalho diário da escrita, percebem que seu cotidiano é desenhado por uma *ordem figurat*. E aí, ao buscar nessa biografia o pulsar do *corp'a'screver*, atendem ao chamado do fulgor, fazendo-o ecoar: *quem me chama?*

São textos que, chamados, terminam também por chamar, por evocar. Porque, se não há literatura, há nessa escrita um chamado, um apelo, uma evocação. Desse apelo de Llansol nos fala Wânia, que recebe, mais tarde, o beijo, e que sabe que aquela que nos chama sempre o fará *para que o romance não morra*.

Lucia Castello Branco

* Este texto foi parcialmente apresentado no lançamento da segunda edição de *Um falcão no punho*, no Porto, em março de 1998.

Sumário

A árvore demente _____	11
Paulo de Andrade	
A segunda voz _____	17
Luciana Lobato	
Ao fim do sussuro de ler _____	23
Cynthia C. S. Barra	
Para que o romance não morra: era uma vez... _____	32
Vania Baeta	
O diário de Llansol: a ordem figural do cotidiano _____	46
Maria de Lourdes Soares	
Perde-se a escrita _____	54
Sérgio Antônio Silva	

A árvore demente

*A memória dos vegetais mortos é uma memória
ainda não celebrada.*

M. G. Llansol

*Um signo somos nós e sem sentido.
Feitos de dor, e quase que temos
Perdido toda a língua na estranheza.*

Estas palavras um tanto assustadoras, escritas por Friedrich Hölderlin, pertencem a uma época em que, retornando de uma viagem pelo sul da França, o poeta foi decisivamente acometido por um golpe de loucura. Desde então, passou o restante de sua vida num semi-recolhimento, dedicando-se apenas a escrever seus últimos versos, suas últimas palavras, seu silêncio derradeiro.

Mas se, apesar de seu alto preço, a grande conquista da poesia de Hölderlin foi justamente alcançar “uma linguagem em vias de perder-se”,¹ também hoje o poeta alemão se reencontra (a perder-se) na estranheza da língua de uma mulher: a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol.

Na força das pequenas páginas de seu livro-carta,² Llansol nos traz um Hölderlin fulgorizado pela escrita e pela loucura, tornado um *vivo-textual*, que, assim como Giordano Bruno, Joshua e Myriam, migra para este outro real ao qual somente a escrita pode abrir passagem.

A tua cabeça configura uma árvore

Perdendo-nos na folhagem de suas palavras, em *Hölder, de Hölderlin* vemos o poeta ser renomeado duas vezes — “*quaercus*, do nome de carvalho” e “Hölder, nome que lhe daria para o futuro” —, ambos marcando a face vegetal e inumana que ele carrega em seu nome próprio: árvore da

¹ Foucault, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990. p. 21.

² Llansol, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, 1993.

vida, árvore do destino, pequeno sabugueiro, nome de carvalho. Como assinala Lucia Castello Branco: “Introduzido por um radical que diz de sua origem inumana [Hölder] (...), o poeta é aí tomado em sua dimensão concreta da árvore *quercus*.”³

Hölderlin é assim “nitidamente envolvido pelas letras do seu nome”, num processo radical de *literalidade*, em que a palavra não é nada além dela mesma: ao pé da letra, “ao **p** da letra”:⁴ ponto de pó ao qual a loucura e a poesia pulverizam a palavra.

Concomitantemente, a paisagem em que o poeta habita (ou que habita o poeta) nos é revelada: um pinhal marítimo, uma floresta de luzes e sombras, onde se encontram as árvores-maiores: a *pinus lusitanus* de Joshua, a nogueira de Giordano, a *quercus* de Hölderlin. Nessa floresta em que o poeta irá plantar-se — sem medo de perder-se —, pulsam massas residuais, figuras verdes, troncos, raízes: um poderoso mundo vegetal que atravessa, enlaça Hölderlin com seus ramos, sua mínima partícula, e torna real o seu desejo de “escapar à sua forma, aos seus limites, e unir-se à natureza”:⁵

*(...) um dia brincaram a ser árvore, e
ficaram árvores.* (HH)

A descida vegetal

Árvore, s. f.

*(...) Algumas pessoas em que o desejo é capaz de
irromper sobre o lábio, como se fosse a raiz
de seu canto*⁶

³ Castello Branco, Lucia. Escrever a loucura. In: Almeida, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997. p. 160.

⁴ Cf. Castello Branco, Lucia. Palavra em ponto de p. In: andrade, paulo de; Silva, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 1997.

⁵ Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Anexo IV: O itinerário de Hölderlin. p. 270.

⁶ Barros, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda.) 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 217.

Como Sebastião, o dom do arbusto, ou *Prunus Triloba*, vegetal com dores humanas, — textual, que florirá —,⁷ Hölderlin, ainda com seu sentimento interior intacto, não maculado, vai progressivamente *entrando para árvore*, deslizando sua pessoa humana para uma *pessoa vegetal*, “num processo de transformação vibrante da sua própria pele”:

Nascera, em alto grau, com a capacidade de sentir. / Tornara-se rapidamente árvore — inteligência com frutos. / No meio aquoso da seiva — não ouvia, não falava — de objectos inúteis. / Sentia a inteligência brilhando no fundo de todos os sentimentos. Olhos, mãos, sentido do olhar eram simultâneos. / A fadiga de estar sempre diante de uma resposta tomara-o por completo. / Mas, no ano seguinte, a fadiga de estar sempre diante desse mesmo obstáculo levantara-lhe, finalmente o queixo — as hastes —, por cima de todas as copas e cabeças. / A sua sombra era água, e as articulações que cruzavam os ramos mantinham-se húmidas. (HH)

Essa descida vegetal do poeta — *vaterländische Umkehr*, retorno natal ao próprio nome — anuncia, porém, a aproximação de uma força (uma tempestade num poço?) que impele o sentido aos abismos, a língua ao silêncio, o poeta à ausência. Essa força, esse *pathos* que irrompe sobre o lábio de Hölderlin como se fosse a raiz de seu canto, é uma voz incorpórea, um chamado anônimo e gradual para o mundo da loucura, que já se espraia sobre sua árvore interna:

Hölderlin brincava ali, saltando; ia-se perdendo na sala; via-se deslizar com ele um lugar sem criaturas humanas.

Myriam pensou para Joshua: “perder-se no outro perdido

é a experiência que está a ter.” Tinha nas mãos uma porção de excremento humano, que tentava moldar numa superfície de poema; mas a angústia, de modo imerecido, fazia-o saber que a loucura era a mente estar com o poema, e o corpo ausente. (HH)

⁷ Cf. Llansol, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

No perder-se de Hölderlin em árvore, também a escrita se perde, também o leitor me perco, e a língua — atravessada por esse *outro perdido* — decanta-se numa segunda, pequena, vermelha, amodal *língua do céu da boca*: a voz. Reduzindo a escrita a vozes, a figuras, a plantas, Llansol opera um adentramento nos interstícios da língua, para trazê-la de volta ao fora, à estranheza, ao abandono.

(...) com a adoração — subitamente —, subiu-lhe aos lábios a Paixão: louco, e com paciência, dizia a areia caindo com cor da clépsidra das suas mãos; ouvia sons nasalados que brilhavam ao crepúsculo do mar; Myriam viu o dia aureolado por este momento excepcional, e pensou: “É uma árvore demente crescendo à beira da falesia.” (HH)

A Paixão da loucura e a Paixão da linguagem arrastam a língua para a “beira da falesia”, para a margem do seu território, “para uma zona de indeterminação que põe em contato o humano e o não-humano”,⁸ os limites entre o interior e o exterior, e moldam numa *superfície de poema* o dizer da areia caindo, de raízes submergindo “e o som longínquo de uma angústia que não se pode representar”.

Árvore de escrita

Uma árvore demente, com folhas de papel, um tronco para o lápis e raízes brotando de uma raiz sem raiz — à beira da escrita. Também uma casa que narra e acolhe a loucura de um poeta (eterno desabrigado): *Casa de Quercus*, casa da árvore, casa da escrita — que se expande, avança, até o abismo. “Escrever é amplificar pouco a pouco”,⁹ alargar a intensidade, evadir-se, perder-se. Escrever é ramificar, dementemente arborescer — “processo de transformação vibrante da (...) própria pele” das palavras.

Essa metamorfose traz à superfície do texto uma força disjuntiva, desagregadora, que parte a língua, imprime-lhe um pendor para a distância, para o ermo (mesmo que já não haja território por onde avançar), e elege o surgimento de novas imagens, encontros inesperados em que

⁸ Guimarães, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 224.

⁹ Llansol, Maria Gabriela. *Um falcão no punho. Diário I*. Lisboa: Rolim, 1985. p. 37.

*"a mão já não está no braço,
os olhos no rosto,
o pé na perna,
a cabeça no busto."* (HH)

Ao desfigurar assim o corpo da língua materna, introduzir tensões e rupturas, avançar numa "destruição sistemática da língua canônica",¹⁰ Llansol aproxima sua escrita da dislalia de Hölderlin, em busca de uma *língua sem impostura* — língua de Hölder, dizer-de-árvore.

"Por que se perdeu?", perguntou Joshua. "Diz-me, Hölderlin, como se diz, na tua língua, distante como a palma da mão?"
"Uuu", respondia-lhe.

"Repete, Hölderlin, eu nunca sentira arrependimento por partir, nem remorsos por ficar."

"Iii".

"Diz-me, Hölderlin, a tua razão de partir não foi o amor?"
"Ooo." (HH)

E aqui, neste ponto, sabemos: o perigo é iminente. É por amor ao monstro que o poeta nunca mais. E talvez seja por amor ao mesmo monstro, este corpo de conformação anômala e extravagante, que Llansol arrebatava as palavras para uma errância contínua e deixa sobreviver a tempestade, o *pathos*, a Paixão — o silêncio das imagens, hermeticamente fechadas. Contra o logos de qualquer organização soberana da linguagem, irrompe a violência da loucura.

O logos é um inenso Animal cujas partes se reúnem em um todo e se unificam sob um princípio ou idéia diretriz; mas o pathos é um vegetal composto de partes compartimentadas que só se comunicam indiretamente numa parte infinitamente à parte de tal modo que nenhuma totalização, nenhuma unificação, pode reunir esse mundo cujos últimos pedaços não têm falta de mais nada.¹¹

¹⁰ Castello Branco, Lucia. *Escrever a loucura*. p. 162.

¹¹ Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 175.

Os pequenos “capítulos” do livro, numerados, mas sem um fio lógico que os amarre, são como os distintos cômodos da casa narradora, que, quando procurada por Hölderlin — o homem desmultiplicado —, não lhe trouxe nenhum sentido. Desfuncionalizada, como a escrita, a casa perde o seu ser — o seu *c* — e voa na *asa* da voz da narrativa.

A loucura vegetal se esparrama (como uma planta) por todo o texto, impondo-lhe desvios, tornando-o um *redemoinho-poema*. Partidas (em viagem), as palavras de Llansol — partes compartimentadas — nos parecem sempre dizer (ou seria silenciar?) dos pedaços despedaçados de um corpo vegetal, poético, demente: monstruosa árvore de escrita.

Um abrigo

Lá fora há folhas secas e vermelhas espalhadas por todos os lados — caídas; amontoadas em cantos úmidos; seguras num galho vergado. Também há palavras: apagadas e perdidas; forjadas em estranhas matérias que poucos são capazes de ler. Palavras que, como as de Maria Gabriela Llansol, pertencem ao corpo celeste de uma língua ainda desconhecida, ainda por vir.

Aqui dentro o silêncio é alto, e a janela mais próxima tem as adufas fechadas. Então por que hei de ter medo? Nenhuma lama se transformará em pássaro; o amor não tem anel e as imagens, longe, estão hermeticamente fechadas. Mas, uma vez aqui, sei que este é um abrigo na orla do bosque — metade árvore, metade construção de ramos mortos. E se o tesouro vegetal da língua rouba-me a luz comum de um destino,

 aqui me deixo,
 me abandono,
 me encolho neste abrigo, impenetrável à erosão da chuva
 e do sentido.

paulo de andrade

A segunda voz

Je m'introduis entre les lignes muni d'un coin, d'un pied-de-biche ou d'un poinçon qui fait éclater la page; je déchire les fibres du papier, je souille et dégrade un objet: je le fait mien.

Antoine Compagnon

Para Freud, “o sonho é uma escrita” — elaboração textual em que organizamos imagens, falas, traços, numa ordem mais ou menos lógica. Tentativa de ordem no caos. Para Lacan, que diz ser o “inconsciente estruturado como uma linguagem”, o conjunto de traços, falas, imagens, manifesto no sonho constitui-se em pistas de um Outro, aparelho de linguagem que denomina inconsciente. No texto-sonho, então, inscrevem-se traços, dados de uma segunda voz, que jamais se permite ouvir harmoniosamente, mas que insiste em retornar sempre, sempre de forma diversa, nas imagens oníricas do sonhador-escritor, ser eternamente desejan-te.

Mas, falando do texto escrito, da ordem do inscrito, o que poderia ser a manifestação concreta daquela segunda voz, insistente e soberana? Podemos dizer que esta manifestação concreta é efetuada pela letra. A letra é o que podemos denominar ponto mínimo da voz, redução minimal dessa voz. Dizemos, então, que os textos que inscrevem este ponto mínimo estão em “ponto de letra”. No ponto em que a letra tenta transpor para a folha em branco o som de uma voz que se faz ouvir, que está paradoxalmente fora da letra, mas que se quer fazer ouvir justamente através dela.

É sobre esta voz segunda que falam os textos de Maria Gabriela Llansol. Voz-reminiscência que assalta estes textos e que se manifesta no processo mesmo do escrever. Do sonhar.

Há algo de oral nesses textos, ao mesmo tempo. A voz não está fora do texto. A voz não está dentro nem fora do texto... Ao mesmo tempo é uma voz extremamente corpórea, é muito objetual essa voz. E, quando ela fala, ela provém de um corpo real que sabe perfeitamente qual é a sua experiência, o que viveu... Digamos que ela traz as marcas de sua própria existência... (Entrevista de Maria Gabriela Llansol a Lucía Castello Branco.)

A presença dessa voz em ponto de letra é recorrente nos textos de Llansol:

(...) o pêlo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz. (Llansol, 1988.)

E coloca seu leitor em conflituosa situação: precisa ler em voz alta, mas quando inicia sua leitura, é impedido de realizar seu projeto. As palavras não se harmonizam, o silêncio se impõe. Instaure-se a tensão entre um querer e não poder, que situa os textos de Llansol em um ponto limite — a apresentação de um inapresentável, de um indizível: de um inconsciente. O traço do inconsciente que se transforma em palavra-poética, na prosa-lírica de Maria Gabriela Llansol.

Barthes, em *O prazer do texto*, contribui, de forma genial, para a compreensão do que seja essa palavra-poética, tão presente em textos como os de Llansol. Para Barthes, muito mais que palavra-poética, estes textos contêm o “grão” da voz, são “escrita em voz alta”.

Em atenção aos sons da língua, a escrita em voz alta não é fonológica, mas fonética; o seu objectivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções: o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes (...). (Barthes, 1988.)

Seria também esta segunda voz que faria Fernando Pessoa, português como Llansol, dizer: “Isso fala em mim”. Como se a linguagem se apoderasse do ser — “sentimo-nos cumulados pela linguagem”, diria Barthes — e o obrigasse a repetir certos traços, repetição que determinaria as suas leituras e por isso estaria na base do que hoje chamamos de citação.

O leitor desavisado aventura-se a ler Llansol sem lápis nem caneta. Está, pois, disposto a ler, decodificar. Que decepção — guardar o livro no fundo da gaveta. Mas um desejo quase voz o faz procurar novamente o livro: o livro e as canetas, marcadores de texto. E assim inicia-se a leitura de fato, “sublinhamentos” alternados sobre a materialidade inscrita da folha de papel. O leitor agora escreve sua própria fala, sua segunda voz. Cita Llansol que cita Nietzsche, Bach, Spinoza.

No ato de citar, esse leitor dá ouvidos à sua segunda voz, apropria-se do texto alheio, faz recortes e colagens desse texto, seguindo uma ordem inédita, em sintonia com a “língua” que traz afetuosamente guardada em algum lugar de seu próprio corpo.

Para Antoine Compagnon, o ato de sublinhar é o primeiro passo de um processo maior que é a apropriação, a produção de um texto inusitado.

Lire, un crayon à la main, comme le recommandait Érasme, dans le De duplici copia, ainsi que tout l'enseignement de la Renaissance, cerner du texte d'un fort trait rouge ou noir, c'est tracer le patron de la découpe. Le soulignement marque une étape dans la lecture, il est un geste récurrent qui paraphe, qui surcharge le texte de ma propre trace.¹

Sob a mesma perspectiva de Compagnon, Barthes também teoriza sobre essa leitura produtora de novos textos.

(...) não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; estabelece-se um ritmo, desenvolto, pouco respeitoso em relação à integridade do texto; a própria avidez do conhecimento leva-nos a sobrevoar ou a saltar certas passagens (...). (Barthes, 1988.)

E Llansol, como se tivesse lido Barthes, ou tivesse sido lida por ele, diz, em *Amar um cão*:

(...) nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma alma crescendo. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações. (Llansol, 1990.)

¹ Ler, um lápis à mão, como recomendava Erasmo, no *De duplici copia*, de acordo com todo o ensinamento da Renascença, destacar o texto com um forte traço vermelho ou negro é traçar o modelo do recorte. O sublinhar marca uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que assina, que acrescenta ao texto o meu próprio traço. (Compagnon, 1979. p.19. Tradução minha.)

Para Barthes, ao ler um texto, “o sujeito tem acesso à fruição através da coabitação da linguagens, *que trabalham lado a lado*”. Este texto é o texto de gozo, é “Babel feliz”. Um texto que se compõe no entrelaçamento de linguagens várias, citações que o sujeito justapõe, relaciona, reescreve. É neste lugar de produção que a citação também tem o seu momento gozoso. De dizer sempre o mesmo de formas diferentes. E de buscar infinitamente algo que está além de si mesma, num movimento anafórico mas sempre progressivo.

Em *Um beijo dado mais tarde*, mais uma vez Llansol desenvolve todo um pensamento sobre a questão da citação, da apropriação. Eis aqui trechos exemplares:

_____ *fechada a casa de Assafora, a minha tornou-se aberta; aberta à escolha dos móveis que recebi das suas próprias mãos; principiei assim a ler e a escrever as observações que tinha o desígnio de fazer acerca dos objetos (...).* (Llansol, 1988.)

Como se, lido o texto de Assafora, o texto de Llansol estivesse livre para ser escrito, livre para citar o texto de Assafora nos pontos que escolhesse. Fazer observações das quais sua segunda voz seria a tutora.

(...) acompanharam-me então os talheres que passam da obscuridade de uma gaveta à claridade da outra. (Llansol, 1988.)

A gaveta clara da minha leitura — filha da obscuridade da outra, anterior à minha, mas da qual trago alguns talheres, alguns dados, palavras, traços.

Em *Um beijo dado mais tarde*, Llansol ainda esclarece, com o auxílio do “discurso indireto”:

(...) Spinoza diz que, se duas coisas não tiverem nada de comum entre si, não podem ser causa uma da outra; (...)

(...) Escolho, na realidade, o que se aproxima de mim (...). (Llansol, 1988.)

Esclarecimento ao qual Compagnon viria acrescentar:

*Car le livre lu n'est pas un objet réellement distinct de moi-même, avec lequel j'aurais une véritable relation d'objet: il est moi et pas-moi, une not-me possession.*²

Numa perspectiva psicanalítico-literária, pode-se dizer que em oposição aos textos da modernidade, que tratam do objeto de desejo, e por isso oferecem ao leitor certa satisfação, pela simples presença de uma seqüência lógica (princípio, meio e fim), os textos da contemporaneidade lidam com o objeto causa de desejo, fundado sobre traços ilusórios, numa realidade virtual. Esse objeto trata-se de um desejo sem objeto, ainda que se traga em mente a sua imagem ideal, que jamais existiu, na realidade. Em psicanálise, tal objeto, conhecido como *objeto a*, refere-se à subtração que se efetua no sujeito, quando este percebe que a imagem real da mãe não corresponde ao ideal, até então considerado como realidade.

Em estado de falta, de perda, o sujeito torna-se ciente desejante, em busca desse ideal, de um estado de paz, de completude, que um dia possuiu, mesmo que ilusoriamente. Fundado nessa virtualidade, o desejo do sujeito, ciente da impossibilidade do encontro, agarra-se, então, à possibilidade de dizer sobre, mas apenas sobre, a sua causa. Esse sujeito é aquele que aceita a *impostura da língua*. Neste sentido, seria pertinente indagar-se se o desejo flagrante nos textos de Maria Gabriela Llansol seria o de se recuperar a fusão original do sujeito, da palavra e da voz, da imagem e do sentido, negando-se, portanto, a própria *impostura da língua*.

Na verdade, a resposta a tal indagação pouco importa. Tendo em vista que toda escrita nasce da impossibilidade de completude e que por isso é o próprio desejo encarnado, importa muito mais observar os efeitos dessa *causa amante*, que faz da escrita de Llansol uma escritura, um texto de gozo — como diria Barthes.

Um texto que insiste nas mesmas questões e dá o tom de sua leitura, a cada momento distinta de si mesma, no limiar da beleza; do poético, que é o “último anteparo ante o horror do real” — como diria Lacan.

² Pois o livro lido não é um objeto realmente distinto de mim mesmo, com o qual eu teria uma verdadeira relação de objeto: ele sou eu e não-eu, uma *not-me possession*. (Compagnon, 1979. p.20. Tradução minha.)

Atento à sua *lalíngua*, o texto de Maria Gabriela Llansol é o lugar privilegiado da citação, onde múltiplas vozes acariciam-se, roçam-se reproduzem-se, num movimento incessante, rumo ao infinito. Texto-sonho onde o desejo pode se realizar, ainda que fugazmente.

Luciana Lobato

Referências bibliográficas

- Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Castello Branco, Lucia. Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura. (Entrevista).
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Llansol, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Colares Editora, 1990.
- Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. 2.ed. Colares: Edições Rolim, 1988.

Ao fim do sussurro de ler

*Para Leny,
porque tudo começou um dia.*

Vários são os prólogos em um mesmo livro, insistências que retornam na seqüência dos capítulos: uma vez, duas vezes, três, seis até a vez do epílogo sem título, fim do livro.

Um primeiro prólogo: *A morte de Assafora*

_____ prendeu a cabra a um castanheiro que se via da janela mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol, balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pêlo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz.¹

Outro prólogo: *Só e Maravilha*

_____ fechada a casa de Assafora, a minha tornou-se aberta; aberta à escolha dos móveis que recebi das suas próprias mãos; principiei assim a ler e a escrever as observações que tinha o desígnio de fazer acerca dos objectos porque eles eram passagens claras e puras (...)²

Prólogos que insistem, vários possíveis: *A Chave de ler*

_____ hoje, 24 de Janeiro de 1988, vi, em Lovaina, um filme inesquecível de Gabriel Axel, "le festin de Babette", sobre a última ceia.³

Em seu artigo "Rizoma", Deleuze e Guattari procuram dar forma à idéia de que um livro "não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes".⁴ O livro seria uma multiplicidade escrita segundo a fórmula n-1. Não uma

imagem decalque do mundo (representação), mas mapeamento de pontos de interseção, onde qualquer ponto poderia e deveria ser ligado a outro, formando rizomas: segmentos e linhas de fuga, um mapa com diversas entradas.

Um beijo dado mais tarde, livro da portuguesa Maria Gabriela Llansol, escrito em uma “sobreimpressão” de inícios, “dobrando o espaço e reunindo diversos tempos” em cenas fulgurantes, parece-nos um texto/livro rizomático. Um livro inscrito sob o nome e as paisagens da escrita: cenas introdutórias, o que se diz no princípio, prólogos de/para uma outra literatura?

Operações delicadas da memória

Aquele que lê *Um beijo dado mais tarde* é levado aos limites da narratividade, tal como esta vinha sendo construída pela tradição literária. Envolvido por uma espécie de estranhamento da linguagem, percorre vestígios de um enredo:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde o filho da casa contrai matrimónio, e dessa união tem uma filha _____; o primeiro filho — o da serva — foi abortado; e “sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim do trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a rapariga que temia a impostura da língua e que queria”, através da palavra, fazer ressoar fortemente, o seu irmão morto.⁵

Em um certo sentido, mas em *um sentido* somente, a memória sobre um acontecimento familiar, um não-dito acerca de um nascimento-morte, poderia ser considerada o alicerce dessa história. Entretanto, o convite à leitura que o texto de Llansol faz circular surge mais amplo, e descentrado:

Creio que os meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico; atraem-me tanto a mim quanto a outros que os tocam, para saber e não mais.⁶

Parece existir, em *Um beijo dado mais tarde*, uma delicada operação de memória sendo posta em andamento. Tal operação provoca o surgimento de um procedimento textual que permite ao *passado autobiográfico* abrir-se para um *futuro autobiográfico*, assim como permite a uma história lírica abrir-se para um saber sobre as paisagens da escrita, seu corpo de forças e afetos.

Possivelmente, a construção de um *campo figural*; de uma *textualidade* — onde, no dizer de César Guimarães, “já não se trata mais de representar o tempo sob forma narrativa, mas de encontrar a palavra que o acumula ou o repete (...)” — torna realizável uma história quase sem enredo, no limite do sentido, na constante iminência de tornar-se outra de si mesma.

Em Llansol, o que é considerado como uma das principais matérias do romance — a representação do tempo — migrou para a materialidade da língua enquanto corpo de forças e de afetos.⁷

Nesse campo da língua em sua materialidade, a literatura estabelece seu ponto de abertura para o real, e a escrita torna-se lugar de um saber sobre o indizível. Segundo a própria Llansol:

O que, tanto num caso como noutro, eu procurava sem o saber, era o logos, a que mais tarde chamei cena fulgor — o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena — uma morada de imagens —, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se.

E a única realidade a que acedi, que tive de aprender, foi a de estar sempre atenta, de não deixar escapar nenhuma cena diante do princípio da não contradição, de olhar o que está advindo, a propor-se ao futuro.

Aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma cena fulgor se envola, e se levanta.⁸

O real em Llansol pode, também, ser denominado, ainda que não seja a mesma coisa, de *mundo figural* — morada de puros seres de linguagem, espécie de reais não existentes, que afetam o leitor ao trazer o corpo dos afetos para a cena da leitura.

*Entre as folhas que compunham o corpo
do peixe Suso
o texto viajava
com nome libidinal.*⁹

Este ponto de abertura para o real, quando não considerado desde o ponto de vista da referência ao mundo existente, do poder da memória viciada da Tradição, implica uma literatura que não maneja metáforas, mas cenas fulgor. Implica uma memória que toma o vivido segundo *a restante vida* — essa forma de, a partir dos resíduos, inscrever o corpo na paisagem da escrita. Implica uma leitura que suporta o seu próprio devir, o seu tornar-se *outro* da escrita.

O beijo da leitura

*Quanto maior for o abandono da pergunta entre as mãos, maior será a atracção misteriosa que, para mim, indica o caminho (...)*¹⁰

Com a pergunta nas mãos acerca dos saberes da história que se conta em *Um beijo dado mais tarde* — dos seus grandes e pequenos sentidos, dos seus deslizamentos —, o leitor vai sendo envolvido amorosamente por um “modo lírico de estar na linguagem, de compreender e de conceber a escrita”¹¹ que a autora vai instaurando no texto, por *sobreimpressões* de cenas, por deslocamentos da voz que enuncia, por operações da memória de um estranho sujeito da enunciação que evidencia-se, para, logo em seguida, estar em outro lugar — nas figuras da rapariga, dos personagens, dos objetos, até mesmo dos espaços em branco — fazendo do foco narrativo, esse tão usado e conhecido guia de leitura, um lugar de perda, de abandono:

*Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não lighes excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua.*¹²

*Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“esse é o jardim que o pensamento permite”), um animal ou uma quimera. (...) O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor.*¹³

Assim, comentar a quase história narrada em *Um beijo dado mais tarde* torna-se recobrir, pelo viés de uma outra narrativa — aquele que ler passa a escrever —, essa maneira de estar na linguagem, de lidar com o passado (subjetivo, literário e cultural) por meio de delicadas operações, produzindo como efeito um livro estratificado e original, dificilmente identificado como uma ficção memorialística, que encontra na **palavra** o seu ponto-voraz, o seu ponto de evidência, nas **figuras**, os seus elos de leitura, sempre pontuais e lacunares, na **linguagem muda dos objetos** um veio para que principie o *dever* da escrita e do humano.

Desejar comentar a história inscrita em *Um beijo dado de mais tarde* torna-se, sobretudo, agrimensar a paisagem na qual se fez/faz uma travessia em direção às planícies da língua e à voz modificada do pai. Lembremos, com Deleuze e Guattari: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.”¹⁴

O mundo mudo dos objetos

Em *Um beijo dado de mais tarde*, a travessia em direção às planícies da língua e à voz modificada do pai faz emergir um território novo: o mundo mudo dos objetos. Insistentemente nos são reveladas passagens *claras e puras*, que têm nos objetos seus pontos *rizomáticos*, pontos de contato com o *saber* da vida e da escrita.

— *Será que os objetos herdados podem ser os contornos das
confidências incompletas?*

*Descubro entre os objectos esta pergunta _____ que me
invade. Por agora _____ antes de passar para a boca deles,
que é a fome, o brilho, _____ e uma maneira silenciosa de
revelar-se a quem lhes tira o véu.*¹⁵

Francis Ponge, autor de *Les Parti Pris des Choses*, propõe que tomar o partido das coisas equivalha a levar as palavras em consideração, sem que isso queira dizer partir das palavras para se chegar às coisas. Isso, segundo Ponge, seria falso: “As palavras são um mundo concreto, tão denso, tão existente quanto o mundo exterior”.¹⁶ Trata-se, antes, de, por meio dessa via, alcançar um ponto de evidência, um ponto de verdade.

*Os objetos do mundo exterior, ao contrário, me arrebatam. Chegam a me surpreender, mas não parecem de modo algum preocupar-se com minha aprovação; eles têm a saída. Não os submeto à dúvida.*¹⁷

A poesia de Ponge, no arrebatamento dos objetos, encontra uma saída “para fora do velho humanismo, para fora do homem atual e para frente”,¹⁸ acrescentado ao homem as novas qualidades que nomeia, algo próximo ao *futuro biográfico* (leia-se: porvir/vida/grafia) de Llansol. Qualidades originais, ainda não existentes, a serem inventadas, desveladas pelo poeta que capta a qualidade diferencial das metáforas, das analogias. O que ainda se esconde está inscrito nos espaços da palavra que nomeia, nas sílabas, nos sons que trazem consigo a garganta dos homens, nas letras, na escritura assignificante de um mundo infinito: precisamente aí está, para Ponge, o *Partido das Coisas*.

Em Llansol, a linguagem muda dos objetos habita a planície de uma língua *que seria aquela que não seria a da impostura*, na qual a linguagem, enraizada no mundos dos afetos, verteria sobre os objetos sua chama indestrutível.

*Para que a língua não fosse mais impostura, criou nos objetos uma máscara; faço deles quimeras que ninguém sonha que palavras são.*¹⁹

Por que vi, sem o ver, nessa tarde, o primeiro dos primeiros objectos, meus amados?; por que chamas, a um ser humano (“o meu mais ser humano”) um objecto amado?

É para envolvê-lo em toda a liberdade da sua existência?

É para separá-lo da impostura do mundo circundante?

*É para protegê-lo do estado do dia, igual, em nada, ao estado da noite?*²⁰

Em *Um beijo dado mais tarde*, o mundo mudo dos objetos faz emergir uma pátria possível, fronteira às margens da língua — zona de fulgor, daquilo que se inicia e não cessa de não se escrever. A voz do Pai, domínio do *logos* e das leis sociais, acha-se modificada. A paisagem textual abriu-se ao *corp’a’screver*, e ao devir escrita da voz do narrador.

O Partido das Coisas, em Ponge, e a linguagem muda dos objetos, em Llansol, nos parecem suportes de um peculiar tipo de fazer literário que permite ao poeta/escritor balbuciar, murmurar, afundar “na noite — até que enfim, se encontrem no nível das RAÍZES, onde se confundem as coisas e as formulações.”²¹ Nível das raízes que é, também, o da possibilidade de infinitos devires para o homem e para a literatura.

Numa história, há (ou não há) um momento de desvendamento a que se chamam sublime. Normalmente breve. Como penso que um leitor treinado já conhece todos os enredos, quase só esse momento interessa à escrita.

*Esse momento, tornado longa seqüência sustentadora da vibração explícita, é o nome da escrita. É a face escondida — mas que me importa desvendar —, das técnicas narrativas já tradicionais.*²²

E não foi o amor a razão de partir?

*Há trinta anos saí dali correndo, não só para fugir mas para encontrar quem sou em Têmia que crescia debaixo da minha própria pele.*²³

Estamos de volta ao princípio, a um dos inícios. Neste conta-se sobre uma rapariga que temia a impostura da língua, e em cujo ouvido fora soprada a fidelidade (o amor) da serva ao Senhor. O ato permanente de ler, a imagem de Sant’Ana ensinando Myriam a ler — tela pintada à óleo —, faz parte dessa história inaugurando, ao mesmo tempo, outra. Um novo início: a chave de ler para uma segunda língua, transparente — a voz que nasce com parte no céu da boca. “Pode a linguagem abrir-se para fora de si mesma?”

Há uma insistência no ritmo da escrita de *Um beijo dado mais tarde*. Nisso, talvez, esteja um dos intensos pontos de gagueira do texto, aquilo que, provocando cortes e silêncios na língua, faz o texto abrir-se para fora de si mesmo. Sobreimpressão de inícios, de cenas que não nos permitem dizer de uma história una, tampouco de um sujeito lírico uno, nem ao menos de uma instância autoral una. Para todas essas categorias, uma abertura

para o devir. Deleuze assevera que *devir* “não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação”.²⁴ Afinal, “pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto”.²⁵

Em Llansol, o amor à língua, expresso em cenas fulgor, funciona como um meio literário para a *mudança* do sentido, da escrita ordinária do humano. Como um meio de ramificação do espaço e do tempo, indispensável para que ocorram os deslizamentos (as partes/partições) da verdade do texto em seu contato com o exterior, com o silêncio, com o porvir. E se com essa escrita não se constrói um texto total, há o livro. Este, também, mutante: “E sabe-se lá o que é um Corpo Cem memória de Paisagem.”²⁶

*Curvou-se para reunir os textos que voavam em todas as direções, e formar um livro, ou destino.*²⁷

*mas também um dia, eles, os livros, não serão a nossa imagem mas as faces apreensivas dos que nos procuram a ninfa ali deitada apunhalou o livro, e o livro, num rasgo de vontade, registou o facto; a ninfa ali deitada espezinhou o livro, e o livro, num rasgo de sensibilidade, guardou os passos mal dados; a ninfa, ali deitada, queimou o livro, e o livro, num rasgo de inteligência, espalhou-se no ar.*²⁸

Num livro de vários prólogos, vários são, também, os sentidos e as direções do partir.

Cynthia C. S. Barra

Notas bibliográficas

¹ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1994. p.7.

² *Ibidem*. p.31.

³ *Ibidem*. p.47.

⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.1. p.11.

⁵ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. p.12.

⁶ *Ibidem*. p.15.

- ⁷ Guimarães, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p.217.
- ⁸ Llansol, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. p.128.
- ⁹ Llansol, Maria Gabriela. *A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1984. p.25.
- ¹⁰ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. p.58.
- ¹¹ Carneiro, Rebeca. *O encontro inesperado do diverso: a letra, o amor, e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol*. (Dissertação de Mestrado, UFMG, 1997.) p.?
- ¹² Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. p.112-3.
- ¹³ Llansol, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985. p.139.
- ¹⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs*. p.13.
- ¹⁵ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. p.13.
- ¹⁶ Ponge, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.?
- ¹⁷ Ibidem. p.36.
- ¹⁸ Ibidem. p.?
- ¹⁹ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. p.18.
- ²⁰ Ibidem. p.83.
- ²¹ Ponge, Francis. *Métodos*. p.74.
- ²² Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. p.?
- ²³ Ibidem. p.33.
- ²⁴ Deleuze, Gilles. *Clínica e crítica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p.11.
- ²⁵ Ibidem. p.?
- ²⁶ Llansol, Maria Gabriela. *A restante vida*. p.?
- ²⁷ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. p.95.
- ²⁸ Llansol, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996. p.85.

Para que o romance não morra: era um vez...

Um beijo dado mais tarde por Maria Gabriela Llansol

Aqui — Entre Tudo e Nada — andando por aí a arrecadar belezas, Gabriela me causa amante de sua língua, que não seria a da impostura.

Para que o romance não morra, ela ousa uma textualidade poética, fulgoriza a matéria-prima da língua e acolhe o “ledor” num “Era uma vez...” como se fosse aí e desde sempre a primeira vez.

O “ledor”, que porventura venha assomar-se nestes textos, ver-se-á assaltado por um pasmo essencial, pois eles parecem dizer estes versos de Alberto Caeiro:

*O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...*

É que o fruto do trabalho da escrita aqui é auréola e o desejo de infinito manifesta-se num projeto consistente, embora aquoso: “água de escrita”, diz Jorge Fernandes da Silveira.¹ Mas água em movimento novo, água de nascente que, não sendo contra-corrente, também não circula no macro fluxo literário.

¹ Cf. título do artigo de Silveira, Jorge Fernandes da. In: Congresso Abralic, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais Literatura e Memória Cultural*, 1991. v.3.

Redemoinho abismado nas proximidades do chamado “ponto-voraz”, os textos de Maria Gabriela Llansol suscitam cenas-flash: lampejo fugaz, cujo nome é “cena fulgor”.

Um ser pássaro arbusto de palavra-coisa: palavras aladas sobrevoam paisagens que não têm interesse de significado e conclusão; e se voam, voam com pele, rasgam horizontes para tomar ares do Todo almejado; palavras hedonistas, palavras nuas, corpo (textual) marcado de palavras contam a história impossível de contar. Obedecendo a uma economia passional, o texto desliza seus significantes no espaço transcendental da comunicação.

Pode parecer sem sentido, mas é sem “sentido figurado” que a autora, acompanhada de figuras, recusa a metáfora e, em movimento metonímico, traça uma *geografia de rebeldes*, onde o livro *das comunidades* busca a *restante vida, na casa de julho e agosto...*² Nessa errância, Gabriela propõe uma “emigração para um LOCUS/LOGOS”, pois traz em si uma “presença de todos os países”, de todos os tempos...

Este texto usa como pretexto e como pré-texto o discurso proferido por Llansol na atribuição do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, concedido a *Um beijo dado mais tarde*: “Para que o romance não morra”.³ Fizemos essa escolha por achar que, neste, encontramos um momento privilegiado, no qual a escritora revela um pouco do fazer de sua obra.

É nossa intenção fruir e sofrer o enigma desta “Babel feliz”, como diz Barthes, referindo-se ao texto de gozo. Acompanhados por textos inspirados nesta mesma “causa amante”, principalmente os de Lucia Castello Branco e Silvina Rodrigues Lopes, buscamos descobrir os ingredientes dessa alquimia de escrita.

No início era o verbo...

mas isso era no início. No tempo de Maria Gabriela Llansol, no olhar da escritora, não há mais como conceber o início: tal qual a imagem de uma serpente mordendo a sua própria cauda, o tempo é circular. Ou, o olhar da

² Cf. títulos de livros de Maria Gabriela Llansol.

³ Llansol, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. p.116.

escritora é livre de tempo (o que não quer dizer uma anulação), este já está incorporado, tatuado na história, tatuado no corpo do texto de Llansol

_____:

Na escrita, (...) surge o traço sulcado no papel, traço que antecede a Cena Fulgor ou marca seu final. Iniciar com uma letra maiúscula, quando se atravessa diferentes intensidades, é impossível. As Cenas Fulgor são os nós construtivos do texto.⁴

Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico...⁵

Gabriela anuncia a morte do romance, não como novidade, mas como a finalidade de sua escrita: “Escrevo, para que continue,”

Mas qual o sentido desta previsão feita já há muito: a morte do romance? Trata-se da tentativa de responder a uma pergunta que, segundo Maurice Blanchot, parece espantosa: “Para onde vai a literatura?” No entanto, apesar de espantosa, seria esta a vocação do escritor: a de sustentar com paixão, verdade e domínio esta questão, respondendo-a talvez indiretamente através da obra.

Fazendo uma equivalência entre “a morte do romance” e o “desaparecimento da literatura”, dizemos com Blanchot que o movimento da literatura é a busca de sua própria essência, de sua origem e, neste mesmo movimento, o que ela encontra é a morte, é o seu desaparecimento. Ponto limite entre o que salva e o que mata, parece ser esta a mira do

⁴ Cf. Llansol citada por Carneiro, Rebecca Cortez de Paula. *O encontro inesperado do diverso: a letra, o amor e o poético na escritura de Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1997, p.131. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura.)

⁵ Cf. Llansol citada por Castello Branco, Lucia. De uma escrita que não seria a da impostura. In: andrade, paulo de; Silva, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FAL/UFMG, 1997. p.7.

escritor. Para que o romance não morra, Gabriela lança-se numa “experiência essencialmente arriscada, na qual a arte, a obra, a verdade e a essência da linguagem são postas em causa e entram no espaço do risco”.⁶

De qualquer modo, a presença da proximidade da morte é um carvão aceso, e eu crio-me sentada à beira da minha origem, situação que se repete em vários períodos do ano, quando eu venho aqui; há um mistério relativo ao meu nascimento que me fecha — esta abertura natural para o paraíso pertence-me?

A literatura vai para donde ela vem. A morte é o impulso primitivo que o ser da literatura segue? A literatura ganha vida nas margens do Estige? Podemos constatar aí uma pulsão de morte? A literatura sob a égide de Thânatos?

Estige, primitivamente, era uma Ninfa, filha do Oceano e de Tétis. Habitava a entrada dos Infernos, lugar habitual de Thânatos. Quando Júpiter foi atacado pelos Gigantes, Estige correu para levar seu auxílio ao pai dos deuses. Como recompensa, Júpiter determinou que os Imortais jurariam pelas suas águas: estenderiam uma mão sobre a terra, outra sobre o mar; ou estenderiam a mão sobre um pequeno vaso cheio d'água do Estige, ficando a cargo de Íris o cuidado de enchê-lo. Aquele que quebrava o juramento perdia a divindade por cem anos. Representavam-na sob a forma de mulher vestida de preto, com uma urna, da qual corria lentamente a água.⁸

*como é possível que eu não tenha ainda compreendido quem éramos todos verdadeiramente na morte? mas também um dia, eles, os livros, não serão a nossa imagem mas faces apreensivas dos que nos procuram a ninfa ali deitada apunhalou o livro, e o livro, num rasgo de vontade, registrou o facto; a ninfa ali deitada espizinhos o livro, e o livro, num rasgo de sensibilidade, guardou os passos mal dados; a ninfa, ali deitada, queimou o livro, e o livro, num rasgo de inteligência, espalhou-se no ar.*⁹

⁶ Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p.207.

⁷ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990. p.9.

⁸ Spalding, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Itatiaia: Belo Horizonte, 1965.

⁹ Llansol, Maria Gabriela. *Causa amante*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1996. p.85.

Sim. Algo de inexorável: morte e literatura. No entanto, Lucia Castello Branco nos faz atentar para o paradoxo:

O que quero dizer é que a morte é um lugar já velho conhecido daqueles que transitam nos universos do literário, embora paradoxalmente, esse lugar continue se apresentando — nos textos, nas leituras que produzimos — como um lugar absurdamente estranho, estranhamente incomum.¹⁰

É a escrita que cisma em escrever aquilo que não tem inscrição no inconsciente? Pois como diz Lacan, no final de seu seminário sobre as psicoses, nem o sol, nem a morte podem ser olhados de frente. Ou, como observa Freud em seu artigo “O estranho”:

(...) o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho.¹¹

E no terceiro ensaio de *Totem e tabu*, intitulado “Animismo, magia e a onipotência de pensamentos”, encontramos a seguinte afirmação:

Apenas em um único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte. Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelhe à realização de seus desejos e o que faça com um sentido lúdico produza efeitos emocionais — graças à ilusão artística — como se fosse algo real. As pessoas falam com justiça da ‘magia da arte’ e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte.

¹⁰ Castello Branco, Lucia. Então a vida é isto. In: Castello Branco, Lucia (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza, 1998. p.7

¹¹ Freud, Sigmund. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p.303. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 17.)

*Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar da presença de muitos intuitos mágicos.*¹²

Na seqüência do seu artigo, Lucia Castello Branco nos diz que “afinal, a escrita e a morte possuem estreitas relações: as palavras, ao se erigirem no lugar do que se perdeu, antes exibem essa perda que a obturam, dizendos-nos, ao se colocarem ali, naquele texto, que exatamente ali alguma coisa (precisamente a coisa) se perdeu”.¹³ O que Maria Gabriela Llansol nos diz por outras palavras: “o texto é a ausência que se manifesta”.¹⁴

Não podemos fazer a equivalência acima — romance e literatura (a morte do romance, em Llansol, e o desaparecimento da literatura, em Blanchot) — sem fazer uma ressalva que nos salve de ferir uma autora que diz: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”¹⁵

Para tanto, recorreremos ao mesmo autor que nos colocou em tão maus lençóis, ou seja, o próprio Maurice Blanchot. Então, não se trata aqui da literatura, essa “... palavra tardia, palavra sem honra, que acima de tudo presta serviço aos manuais”. O que está em causa

talvez seja a literatura, mas não como realidade definida e segura, como conjunto de formas, e nem sequer como modo de actividade apreensível: antes como qualquer coisa que nunca se descobre, nunca se verifica e nunca se justifica directamente, de que só nos aproximamos desviando-nos, que só apreendemos quando a ultrapassamos, numa busca que não deve preocupar-se minimamente com a literatura, com aquilo que ela é 'essencialmente', mas que, pelo contrário, se preocupa em reduzi-la, em neutralizá-la ou, mais exactamente,

¹² Freud, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p.113. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 13.)

¹³ Castello Branco, Lucia. Então a vida é isto. In: Castello Branco, Lucia (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Mazza, 1998. p.?

¹⁴ Llansol, Maria Gabriela. *Lisboaleizig 1: o encontro inesperado do diverso*. 2. ed. Lisboa: Rolim, 1994. p.131.

¹⁵ Llansol, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985. p.57.

*em descer, num movimento que afinal lhe escapa e a menospreza, até um ponto onde só a neutralidade impessoal parece falar.*¹⁶

Blanchot cita Valéry, Hofmannsthal, Rilke e Hölderlin, em que “o poema é a profundidade aberta sobre a experiência que o torna possível, o estranho movimento que vai da origem à obra, e a própria obra passa a ser a busca inquieta e infinita da sua nascente”.¹⁷ Assim reconhecemos a obra de Llansol: como sendo também a escrita da escrita; ou, utilizando o conceito barthesiano, a escritura da escrita, onde o *kama-sutra* da linguagem atinge o “Império dos sentidos”.

Para pensar a mutação que Maria Gabriela Llansol imprime ao romance, lançaremos mão, mais uma vez, de Roland Barthes:

*Duas margens são traçadas: uma sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem.*¹⁸

Estamos diante de uma duplicidade que, segundo este autor, marca o valor das obras da modernidade — uma margem subversiva, pantanosa, que faz desvanecer, que faz desfalecer: “o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição.”¹⁹ Perder-se do saber. Saber que não se sabe, mas se sente. Perder-se das significações, dos sentidos.

Silvina Rodrigues Lopes pinça em *A Restante Vida* a seguinte frase: “Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura” e assinala a derrota de um Eu absoluto, pois o que o desejo clama na escrita de Llansol é um eu-passagem — entre o eu e o outro. Trata-se de uma réplica à frase

¹⁶ Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p.210.

¹⁷ Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p.208.

¹⁸ Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.12.

¹⁹ Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.13.

do campo do direito: escrevo na plena posse das minhas faculdades mentais, com a qual a autora reclama "O direito de perder-se. Perder-se é devir-anónimo. Perder-se do saber, das convenções. Tresmalhando-se, entrar na comunidade dos textos".²⁰

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, "tiro o lápis da mão", o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, "era um dia verde", o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam.

Na fenda há marginalidade, há violência, apesar de não ser esta (violência) que importa: violenta-se a língua na outra margem — margem das convenções canónicas — para que se dobre de prazer, é este (prazer) que importa. Delineia-se uma margem nítida "sob a forma de uma materialidade pura: a língua, seu léxico, sua métrica, sua prosódia".²¹

"A desocultação da língua":²² tudo é nome, tudo é coisa, tudo é gente, tudo é ser — ser a escrita. Palavra-ave em estado de paraíso; palavras nuas, descascadas, palavras-letra ("palavretas") oferecem um texto impossível que, na esperança de saber o fim da história, arrastam o "lector" aos limites da *des-posseção*.²³ Pois, segundo esta escritura, o "desprendimento é necessário à órbita da palavra".²⁴

²⁰ Lopes, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son, 1988. p.25.

²¹ Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.13.

²² Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990. p.8.

²³ Cf. segundo a teoria de Silvina Rodrigues Lopes, a *des-posseção* seria: relação ao infinito que nos incompleta. Ver Lopes, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son, 1988.

²⁴ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990. p.17.

Importa ao texto de Llansol a palavra sem importância útil, a palavra vagabunda que cintila e seduz: palavras fulgurantes — “formas impulsivas”.²⁵ Então, palavras em ponto de bala: a fim de agirem como rampa de lançamento: lançar o sujeito ao impossível do dizer, ao infinito da significação, à reticência infinita perturbada de metamorfose; mas também a fim de serem palavras de dar água na boca, palavras de lamber os dedos.

Segundo Lucia Castello Branco, importa ao texto de Llansol fazer uma redução da narrativa ao ponto poético da palavra, e uma redução da palavra a seu ponto de letra, a seu ponto de p. Porque talvez Llansol realmente acredite que o nome seja a própria coisa.²⁶

*(...) o espaço é som, o volume deste espaço é o seu volume sonoro que, na minha experiência de escritor, não me aparece como timbre, mas como palavra. Um jarro é formado pelo som do jarro, mas eu vejo a palavra jarro que tem o som baixo no a (...) Por exemplo: Müntzer. No seu Z está a inexorável decapitação (...) não vejo como a narrativa poderia competir com as palavras que são testemunhos antiquíssimos e implacáveis do devir humano (...) O devir de cada um está no som de seu nome.*²⁷

Segundo Manoel de Barros:

No que o homem se torne coisa —, corrompem-se nele os veios comuns do entendimento.

Um subtexto se aloja.

Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que empoeira o sentido das palavras.

Aflora uma linguagem de defloramentos, um inauguração de falas.

Coisa tão velha como andar a pé.

*Esses vareios do dizer.*²⁸

²⁵ Llansol, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985. p.142.

²⁶ Ver Castello Branco, Lucia. Palavra em ponto de p. In: andrade, paulo de; Silva, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALB/UFMG, 1997. p.?

²⁷ Llansol, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985. p.142-3.

²⁸ Barros, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p.298.

... e reparo na cómoda onde essas mulheres guardam os nomes que dão às coisas da sua conveniência; na primeira gaveta entreaberta, chove. Vou buscá-la, e vejo que algumas palavras estão negras enquanto que outras são azuis e douradas. — Também há tristeza no paraiso — diz-me Bach, que se liga a outra mão para a segurar... ... Vou a uma loja que tem a porta quase coberta por um monte de palavras. Alguém, deitado no chão, procura penetrar o monte _____ e eu baixo-me para impedir que as palavras se espalhem na rua; surge então, em lugar inferior às sílabas / letras e acentos, um ninho de gatos brancos que reconheci serem aves do paraiso. — Também há alegria sobre a terra — diz-me Bach.²⁹

Barthes revela: "(...) esse discurso muito legível é às *escondidas* um dos mais loucos que é possível imaginar: toda a moedinha lógica está nos interstícios... ele gosta das rupturas vigiadas, dos conformismos falsificados e das destruições indiretas."³⁰

Nos interstícios, na fenda, no entre, na terceira margem, no lugar do efeito utópico: o gozo.

(...) mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi ela a voz. O lugar da intersecção da língua arrancada com outra língua transparente é herança da rapariga que temia a impostura da língua. Por isso, eu tenho de encontrá-la, e trazê-la para fora da sua nostalgia infinita. E não só. Da intersecção das duas línguas — a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue — voou o Falcão, ou Aossê feito ave.³¹

Em seu discurso, Gabriela pergunta após a presença do traço: " _____ o que este livro vos contou?" E em seguida, afirma ou arrisca: "Talvez um mau silêncio."

²⁹ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990. p.11.

³⁰ Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.15.

³¹ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990. p.7.

Em *Um beijo dado mais tarde* lemos:

"Esse anel é de ouro?" "Não", é uma jóia de possuir o mau silêncio, profundamente mudo, o mau silêncio que perseguiu a rapariga que temia a impostura da língua e a diminuiu na sua altura quando ela quis chegar — pela via única —, ao fulgor da palavra; o mau silêncio e o bom ladrão não coabitam juntos, e Témia escolheu, dentro do mesmo espaço de linguagem, um para ti, outro para mim, e deixa-me no meio do labirinto sabendo para que lado olhar.³²

O mau silêncio persegue a rapariga que persegue o fulgor da palavra através da própria palavra, já que ela não tem outra opção pois, como diz Barthes, a língua é fascista. O fascismo da língua não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Esta rapariga habita a comunidade dos textos de Llansol, onde reside a desconfiança de que a tal rapariga seja ela mesma. Ela mesma sempre à procura da epifania:

A epifania é uma manifestação da força das palavras e não dos factos ou saberes, que esses constituem um real unívoco, dotado de estabilidade. Daí que se lhe associe um "método": tornar obscuro para deixar ver, afastar a luz da representação.³³

O "método" que insiste na obra de Llansol é o abandono do universo da representação — "sair da escrita representativa".³⁴ Abandonar o universo da representação é abandonar o saber do enunciado, é abandonar-se no sabor da enunciação.

Em Um falcão no punho diz-se que as palavras são "formas impulsivas" e que "as palavras têm forma de esponja". Essa forma é a que lhes permite serem depositárias do corpo, a que permite também as epifanias que são uma manifestação do virtual, o esquecido da representação.³⁵

³² Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990. p.17.

³³ Lopes, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son, 1988. p.34.

³⁴ Llansol, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985. p.139.

³⁵ Lopes, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son, 1988. p.33-4.

Segundo a elaboração de Silvina Rodrigues Lopes, aqui o “método” deixa de ser uma aplicação para chegar a confundir-se com a própria verdade que procura.

É que o olhar desabituaado percebe que tudo é mais incompreensível do que se nos poderia fazer crer. E, apesar disso, as coisas não têm paz, diante dos olhos do escritor, diante de outros olhos mais, elas pedem incessantemente para serem compreendidas (ou se dão à compreender). Velha armadilha. A procura da verdade pede novas estratégias — o novo.

Há uma afirmação: que a nossa língua é uma língua de impostura. Impostora, a língua finge ser o que ela não é: a palavra não é a coisa, é a morte da coisa. E a nossa escritora quer o vivo do “é”. A língua é uma jóia que possui o mau silêncio. O mau silêncio é o sussurro mudo que segreda a hipocrisia da língua? Mas é justamente através dela que Llansol quer atingir uma língua de verdades insignificáveis, isto é, significados que não se contém em nenhuma significação.

Verdades insignificáveis porque “o viver é sempre inoportável pelos significados. Excedente que transborda da vida, é o secreto: a biografia ou a autobiografia não podem deixar de ser a passagem dos factos ao segredo do viver: é esse o ‘método da escrita’, o ‘método’, a escrita: o que dá a pensar.”³⁶ O que dá a pensar: o que se faz “lerescrever”.

Então, o método da escrita em Llansol quer dobrar a língua (a língua lingüística e a língua órgão muscular). Dobrar a língua a ponto de desfazer o “Feitiço de Áquila”, aquele que faz com que dois seres se desencontrem como o sol e a lua. Esta escritura quer ser o eclipse, onde a palavra sol (Llansol) seja a coisa lua, ou onde a palavra seja a coisa.

Poder-se-ia também dizer, com Lucia Castello Branco, que a problemática sobrejacente aos textos de Llansol é a da impostura inerente a qualquer processo lingüístico: a palavra é a morte da coisa. Sim, a palavra é a morte da coisa e, mesmo assim, Témia (a rapariga que teme a impostura da língua) teima no desejo de morder a claridade!

Em conversa com Lucia Castello Branco, Maria Gabriela Llansol lhe diz: “Veja bem: a língua é uma impostura (...) tudo aquilo que estamos aqui a

³⁶ Lopes, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*: ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son, 1988. p.35.

falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer.”³⁷

Então, “sua causa amante: o desejo de uma escrita sem impostura, de uma escrita que vá contra a impostura da língua e que atinja a impossível transparência de um dizer sem metáforas”³⁸ “um mundo sem metáforas onde as coisas são o que são e a palavra não é mais que a pele, a delicada película que as recobre.”³⁹

Mas como atravessar a língua? Como pode haver uma escrita, uma língua que não seja a da impostura, se esta (impostura) é inexorável aos processos lingüísticos? Como conceber uma palavra sem a alienação que ela, pela sua simples presença, impõe?

E, além do mais, Témia deseja morder a claridade! Deseja atingir o ato nascente, a potência fulgurante da concepção!

Ela tem uma convicção:

*É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de 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.*⁴⁰

A textualidade ousa lograr a língua, a racionalidade linear; constrói fios eletrocutantes e nós construtivos (cenas fulgor e figuras) que estilhaçam homogeneidades: sobram fragmentos visionários, o pasmo efêmero e eterno diante do “é”.

Para que o romance não morra, para que continuemos sempre a contar coisas uns aos outros, opera-se uma mutação: da narratividade à

³⁷ Cf. Llansol citada por Castello Branco, Lucia. De uma escrita que não seria a da impostura. In: andrade, paulo de; Silva, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. p.?

³⁸ Castello Branco, Lucia. A causa amante: pórtico para Maria Gabriela Llansol. (Inédito.)

³⁹ Castello Branco, Lucia. Palavra em ponto de p. In: andrade, paulo de; Silva, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. p.?

⁴⁰ Llansol, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. p.120.

textualidade. De uma língua de imposturas Maria Gabriela Llansol forja uma outra língua (essa “com parte no céu-da-boca”) que, “não podendo ser a que não é a da impostura (posto que é escrita), seria aquela que se abre para uma possibilidade, para uma virtualidade. Seria aquela que *não seria*, afinal”.⁴¹ Uma língua que *não seria* a da impostura.

Percebemos nesse trabalho o que Blanchot nos diz a respeito de um movimento da literatura em busca de sua própria essência: a textualidade sulca o traço escritural nas paredes, nas pedras da caverna e ecoa no “ledor” o grito do que jamais se nos permitiria dizer, mas não dói: é sublime e voa.

No fim era a conclusão...

mas isso já era. Agora, o pior seria concluir. O melhor seria trapacear a conclusão e fazer “um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escrevem, mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo”.⁴²

Os livros de Gabriela é bom que não os entendamos. Na ilegibilidade, inocentemente calculada, mora a sua sabedoria, o seu esplendor e a sua sedução.

Mas os livros de Gabriela nos causam uma enorme tentação: o desejo de entendê-los (ou de mordê-los?). Mesmo que saibamos, como ela o sabe, que não há como roubar estrelas e não há como morder a claridade. Diríamos, com ela, a esta tão grande graça de textualidade: “_____ que posso eu dizer-vos que não quebre a incomunicabilidade das palavras de amor?”

Do ponto de vista do leitor, ainda não posso entender o porquê este texto me causa amante... O que tanto me apaixona nessa obra? Este texto não é dado a ler. Mas, ele quer ser devorado? Ou, ao contrário, tal qual a esfinge, propõe o enigma e: decifra-me ou devoro-te?

Assim termina este texto: Era uma vez... um texto. Nele vivia um não-dito. Era um segredo. E o segredo era uma vez...

Vania Baeta

⁴¹ Cf. Llansol citada por Castello Branco, Lucia. De uma escrita que não seria a da impostura. In: andrade, paulo de; Silva, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. p.?

⁴² Llansol, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. p.121.

O diário de Llansol: a ordem figural do cotidiano

Sei muito pouco sobre o que é ter. Creio que os meus textos sabem muito mais; eles não estão atrás, no meu passado autobiográfico; eles estão diante de mim, no meu futuro autobiográfico; atraem-me tanto a mim quanto a outros que os tocam, para saber

e não mais.

M. G. Llansol

Um falcão no punho. Desde o título, de inegável pujança, afirma-se em ato a força do encontro: o “corp'a'screver” (LC, 9),¹ forma ininterrupta que envolve, em acordo íntimo, o instrumento de escrita e a mão que escreve. Corpo vivo. Animal compósito. Monstro.

O falcão e o punho da falcoeira: par mutuamente implicado na caça de altanaria, no vôo-viagem entre o espaço doméstico e o selvagem, o próximo e o distante. Encontro do diverso. Como a destreza do olhar e a precisão dos movimentos da ave amestrada. Como Bach e Pessoa/Aossê, par que, no “Diário 1”, nasce da conjugação de novas possibilidades harmônicas — lição do mestre da arte da fuga — e se abre à figura feminina que quer entrar: Música, aos olhos e ouvidos de Bach; Infausta, à beira de Aossê:

*Música pousa a cabeça no colo como quem borda os cabelos.
Herdou o gesto de Müntzer, seu sorriso. (FP, 126)*

*Infausta,
um espírito de perseverança e mansuetude. Modo sorridente,
soube coser como quem sorri. Deixou inúmeros bordados e
rendas na biblioteca da casa. (FP, 118)*

¹ Obras de Maria Gabriela Llansol abordadas neste trabalho e siglas usadas para as citar: *O livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977 (LC), *Causa amante*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984 (CA), *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985 (FP), *Finita*. Diário 2. Lisboa: Rolim, 1987 (F), *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1991 (BDT).

Ainda em torno da produtividade da expressão que dá título ao livro, outras correlações são possíveis. “Passa, ave, passa, e ensina-me a passar”: com esta senha-verso de Caieiro (Pessoa, 1997: 225), Aossê chega à casa de Bach (FP, 93). O voo da ave prolonga, potencializa o alcance da mão. “Escrever é amplificar pouco a pouco” (FP, 37).

O “Diário 1” voa além dos limites do Diário — para questioná-lo, mas também para revitalizá-lo. “Eu / ele / o Diário é regenerável pela escrita” (FP, 88). As conhecidas marcas de identificação deste gênero ou subgênero da autobiografia (identidade entre autor, narrador e personagem; caráter confidencial, intimista; marcações de tempo e espaço, registro cotidiano) encontram-se em *Um falcão no punho*, mas com outro modo de olhar, com outra qualidade de tempo.

Na primeira folha do “Diário 1” afirma-se, com evidente clareza, a necessidade da organização de um calendário que recorte em seqüências finitas o infundável fluir do tempo e a intensa concentração da noite, que, do contrário, poderiam “tomar-se um obstáculo à separação clara entre as figuras que voltam em períodos (perigos) regulares, ao mesmo ponto da abóboda”. (O título do “Diário 2”, *Finalita*, provavelmente resulta dessa tensão.)

É por isso particularmente importante a organização de um calendário que traga estabilidade ao meio, e dê proteção à Casa que, com um sentido abissal, poderia tornar-se o universo, e desaparecer. (FP, 7-8)

Mas, no “seu calendário” particular, “deve impôr-se imediatamente a noção de noite — uma semana, um mês, um ano de noites” (FP, 7) —, noção próxima à da concentração lírica ou da suspensão mística:

mais tarde começou a noite, a concentração numa intensidade que nunca traduzi por escuridão; os efeitos da noite são a Casa, os animais, o Augusto, um entendimento claro e imaginário com eles, sem alterações. Se agora fizesse dia eu não me alegraria de tal modo eu vivo, nem me voltaria com igual acuidade para a obra suspensa que vai seguir-se. (FP, 11)

Essa experiência qualitativa do tempo estende-se ao “Diário 2”, dando inclusive título a um dos livros de Llansol — *Na casa de Julho e Agosto* —, escrito entre 6 de julho de 1977 e 18 de agosto de 1979:

*Que horas são da noite? Quase meia-noite.
Terminou o dia de Natal, principia o dia seguinte. (...).
Não tenho a força necessária para interromper ainda esta noite. (...)
Ficarei, pois, indefinidamente, no início desta noite,
percorrendo com autores e textos, os caminhos que me levam
ao início da minha própria narrativa (...)
Senti-me tão feliz, durante estes dias disponíveis, que só desejava
a possibilidade de estabilizar-me numa atitude. Algures, minha
forma temporal tinha morrido, e o sossego da casa, retirada
da vista da cidade, era um sossego de poder verbal. (...)
São duas da tarde mas, pela concentração, já é de noite. (F, 67-71)*

Na “noite” de escrita há noites. No “Diário 2”, a anotação de 2 de janeiro de 1976 é a “continuação” da anterior, mas com a mesma data (2 de janeiro de 1976), tendo a frase “Não gosto eu tanto da noite?” (F, 78-80) por *leixa-pren*.² Evidencia-se, assim, a tensão entre o tempo padrão, quantitativamente mensurável, extensivo, e a experiência da escrita, concentrada, intensiva. Explicita-se também, de certa forma, o caráter convencional e relativo das notações temporais: “Decido hoje dividir este Diário não por anos e dias, mas igualmente por números” (FP, 64). E, por extensão, de designações como “autor” e “livro”, e da própria distinção entre os Diários e os outros livros:

*Espero o meu livro como um daqueles que aponta Levinas, e
que não são uma unidade fundamental de medida, nem
pertencem à pessoa que fala. (...)
Não sei se esta é uma página adequada à função do livro ou,
ao contrário, adequada à função do Diário. (FP, 81-2)*

² Galego-português: *deixa-prende*. Designava, no lirismo galego-português, o expediente que consistia em repetir, à entrada de uma estrofe, o último verso da anterior, exclusive o refrão. Assim, uma estrofe prendia, ou seja, tomava o que a precedente deixava. Clarice Lispector emprega esta técnica na construção do romance *A paixão segundo G.H.*

A organização de um calendário corresponde, de certa forma, à necessidade de galhos (o punho?) a que o falcão retorna para não ser inteiramente arrebatado pelo deslumbramento do vôo:

*É libertador viver aqui, mas sinto a vertigem de escalar um
alto voo sem haver onde me prender com garra.
Preciso de galhos. (FP, 159)*

No encontro com o corpo materno, fora dos seus limites porém, inventa-se/des-cobre-se a distância que constitui o escritor. O escritor é aquele que brinca com a língua materna — o corpo da mãe — “para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido” (Barthes: 1977, 50). Precisa afastar-se do corpo materno ou destruí-lo, para devolver-lhe a potência. Assim com Luís M. (Luís de Camões na língua de Llansol), que se cobre de tinta na noite em que se separou de sua mãe. Assim com a autora do “Diário 1”, que se constitui na geografia afetiva dos passos “perto e longe” da “beleza” e da “baliza da matéria materna” (FP, 24 e 147).

O percurso da viagem define-se na tensão entre partir e regressar, entre a atração do corpo materno e o irresistível apelo do desconhecido:

*minha mãe não suporta que eu não responda ao seu chamamento;
mas é preciso tapar os ouvidos, não há só sereias no mar, e onde
maior sedução do que nos limites do corpo materno?
O regresso foi uma espiral em torno destas perdas, descritas
por um ponto que dá voltas sucessivas a Herbais; eu não quero
perder a cabeça às mãos de qualquer inimigo. Reconforta-me
o pequeno período de tempo em que abro a correspondência
vinda de Portugal. Aqui Lisboa tornou-se as Índias,
mas guardo toda a lucidez. (FP, 157-8)*

Percurso em expansão. Ultrapassagem de zonas demarcadas e obstáculos. Do por demais conhecido, habitual, doméstico, ao desconhecido nascente:³ Pessoa/Aossê; Camões/Luís M., Comuns, o pobre; Isabel/Isabôl, Sena/Anés...

³ Note-se que a ficção de Llansol procura afastar o próximo (as inversões e alterações parciais nos nomes das conhecidas figuras lusíadas) e aproximar o distante, o menos familiar (Bach, Ibn'Arabi, Al-Hallâj, Hadewijch...), o que possibilita a distância ótima para os “encontros de confrontação” que historicamente não ocorreram, e que poderiam ter sido “autênticos recomeços de novos ciclos de pensamento e de formas de viver” (FP, 105).

Nascimento de Jorge Anés e de Luís Comuns, a partir das pombas que revoam na Praça Luís de Camões. A libertação de poder escrever e imprimir eu própria. Escrever não é um protesto de inocência?

Dobra a tua língua, articula.

Dobra a tua língua, articula. (FP, 8)

Dobrar a língua: travessia, duplo esforço. Duplo “ele” (nome de letra), tal como em Llansol, sobrenome privilegiado na assinatura autoral, obstáculo de leitura e escrita em língua portuguesa. Esforço de articulação que se desdobra em outros livros a publicar (*Diário do Terceiro Ele*) ou já publicados (*Lisboateipzig 1 e 2*). Operação de língua, *um beijo dado mais tarde*, beijo de escrita que liberta o vôo de Aossê, o falcão peregrino:

O lugar de intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da rapariga que temia a impostura da língua. (...) Da intersecção das duas línguas — a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue [uma segunda língua, com parte no céu da boca] — voou o Falcão, ou Aossê feito ave. (BDT, 7)

Eu em devir. “O devir de cada um está no som do seu nome” (FP, 143). Des-figuração do sobrenome autoral na sonoridade da “linguagem que o possui” (FP, 37):

Agora o sol, o solo, a solo, encadeiam-me nas palavras. Esta madrugada aproximei-me da certeza de que o texto era um ser. (FP, 48) (grifos meus)

O nascimento de eu em texto — a “libertação de poder escrever e imprimir eu própria” — liga-se ao nascimento de Anés e Comuns, e à sequência de nascimentos (Marfolho, gato recém-nado, doente dos olhos, e em perigo de vida; *O Nascimento de Ana de Peñalosa*, “dia de extrema claridade”) que culmina com a decisão de, “nessa altura natalícia, tirar o d de deus, e chamar eus ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade (FP, 15-7).

“Tirar o d de deus”: disposição que subverte a tendência comum de o Diário constituir-se em “teológica edificação” do sujeito. O que se registra no “Diário 1” não “é a vida, mas os sinais dela: as suas metamorfoses, o seu devir”; não é a representação do sujeito (importa lembrar que em *Um falcão no punho* explicita-se a recusa à escrita representativa), “mas as suas linhas de fuga, os seus movimentos de desterritorialização” (Guerreiro: 1986, 66).

Eu sem eu, romance “sem romance” (Barthes: 1980, 12), relação sem relação na “sintaxe do sem”:

Poder-se-ia supor que o sem (...) viria por completo apagar o que se havia afirmado (...): a operação não é inocente, deixa resto. (...) o sem é essa linha de mistério e fogo entre o 1 e o 2, essa erva que cresce, esplendor na relva. (Coelho: 1987, 524-5.)

O eu em devir transforma-se, pouco a pouco, em figura e entra na “ordem figural, ou na vida natural da figura”:

*compreendo lentamente,
que eu pertença à ordem figural
e que por isso posso colocar este Diário, que diz respeito à
ordem figural do quotidiano, ao lado de O Livro das
Comunidades, Da Sebe ao Ser, e de Causa Amante. (FP, 72)*

Deus sem d, eu sem eu: indicação de mudança de clave, cognome de outro modo de ler. Nem deus, nem o compositor do bordado-tessitura, mas um ponto minúsculo, uma nota mínima, um pequeno som (como Pessoa/Aossê na clave de pequenez), “um elemento ínfimo da composição a meditar” (F, 104).

Na concentração da noite, tão avassaladora, é a vontade de escrever que o eu ínfimo pode tornar-se, à semelhança de Luís M., “um ser quase escrito”, fibra incorporada ao tecido “quase transparente, quase buraco” (CA, 48):

Se eu ficasse aqui, indefinidamente a escrever, transformar-me-ia num tecido poído; desfeita quando alguém, ou alguma coisa me tocasse, deixaria apenas poeira com o brilho das palavras e dos seres. (F, 139)

Eu apenas poeira, ponto de luz, pequeno indício de vida. Encontramo-nos bem longe do sentido comum da (auto)biografia: narração de uma vida, a do “eu” protagonista, tema e centro ordenador do texto; recuperação nostálgica do passado, do “outro” perdido (Jay: 1982, 1057). Estamos porém muito próximos do selvagem coração da vida; da captação imediata dos seus múltiplos sinais: formas evanescentes, intuições fulgurantes, movimentos ínfimos, mutações infinitesimais, pensamentos afetivos, vibrações sonoras e luminosas, linguagens perfumadas...

Nota que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver (...) (FP, 79)

Exercício de escrever diário. Escrita de vida. Literalmente biografia, pulsação do corp’ a’screver:

A narrativa que a estas páginas vai estando subjacente não precisará, finalmente, de ficção. Será um livro póstumo, ou um livro antigo, e chamar-se-á, referindo-se a uma mulher, Biografia. Não por eu ser escritora, ou uma mulher que dá testemunho; mas por ter nascido ser vivo (...) (F, 186)

A escrita: um tecido de infindáveis matizes de espessura. Na definição de “Diário”, “o pano com que se faz a limpeza dos anos” (FP, 89). Na perspectiva do encontro, um tecido transparente:

— Porque não comparar-me a um tecido? — disse Musil. — Às vezes sou um tecido grosso, outras vezes um tecido de espessura média, e os matizes de espessura não têm fim. Hoje, que aqui vim, sou um tecido diáfano. (FP, 63)

Figuras ou seqüências de outros livros infiltram-se no “Diário 1”, ou dele provêm, configurando um espaço livre de tempo (onde convivem seres de diferentes épocas e lugares, como Musil, hóspede da casa-jardim de Herbais), mas, no entanto, indestrincavelmente tecido no cotidiano. Cotidiano aparentemente banal: o convívio com o Augusto, os livros, os cuidados com a casa, os animais, as plantas... Mas, à luz da intensidade do mútuo, a distinção entre o banal e o extraordinário perde a razão de ser. “Não há extraordinário, é o banal que está a mais no nosso olhar” (F, 122).

O “Diário 1” abre-se, assim, à transparência do encontro com os outros livros, guardando, porém, sua própria diferença, radicada no cotidiano. De igual modo, a autora do “Diário 1” acolhe Musil em Herbais:

Não sei se a minha casa, com marcas minhas, agrada ao meu hóspede, e mostro-lhe os espaços que prefiro para que ele não os pise. No entanto, não devemos recear mutuamente as vertigens da ressonância. (FP, 63)

As “vertigens da ressonância” constituem um espaço de interpenetração mútua em que, por vezes, torna-se difícil saber, como vimos, se uma determinada página é adequada à função do livro ou à função do Diário.

O que aproxima o Diário dos outros livros é o desejo do encontro; é a vontade de que entre eles “houvesse apenas um único passo” (FP, 65). Um passo largo, do ponto de vista dos apreciadores de fronteiras demarcadas. Mas, de acordo com o olhar de **outra ordem** — a ordem figural, extensiva ao cotidiano —, apenas um passo ínfimo, não maior que o traço de união que, na escrita, liga Lisboa a Leipzig, Lisboa-Leipzig, ou que a pausa silábica na emissão sonora de uma só palavra, dobrar de língua “com parte no céu da boca”, *Lisboaleipzig*. Não é o texto a “mais curta distância entre dois pontos” (FP, 144)?

Maria de Lourdes Soares

Referências Bibliográficas

- Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Barthes, Roland. *SZ*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- Coelho, Eduardo. *Os Universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- Guerreiro, Antonio. O texto nômade de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio/Letras*, n. 91. Lisboa, maio 1986. p.66-9.
- Jay, Paul L. Being in the text: autobiography and the problem of the subject. In: *Modern Language Notes*, v.97, Johns Hopkins University Press, dez. 1982, p.1045-63.
- Pessoa, Fernando. *Obra Poética*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

* Este texto corresponde à parte do subitem “‘Eu sem eu’: Maria Gabriela por ‘quem me chama’” que integra a minha Tese de Doutorado “*Quem me chama*”: a escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol, defendida na PUC-RJ, em novembro de 1994.

Perde-se a escrita

*"Quero que me deixem totalmente na floresta
ouvindo-o dizer; não tenho medo de perder-me
porque, para a minha alma, o perigo é nulo."*

M. G. Llansol

Perder-se no outro

*eu sou você que se vai
no sumidouro do espelho*
Aldir Blanc

A noite em branco, e o fantasma da perda: escrever é sempre perigoso. Na palavra há o jogo e o poço, sendo que o jogo consiste em dançar nos bordos do poço.¹ Perda: ato de perder; desaparecimento; (por ext.) extravio; desgraça; destruição.² A escrita, por ser atópica, por não se sustentar, supõe o desaparecimento daquele que escreve, ou lê: estou diante de um mundo de sons e imagens, no entanto o significado não me é dado.³ O que possuo, o que posso vir a possuir são corpos lançados à teia. Deles me alimento, deles sugo uma estória: era uma vez um homem que levou anos querendo escrever uma estória começando com "era uma vez", mas que, por medo talvez, nada escreveu. (Silêncio.)

¹ Destruição: a teia há que ser forte, há que suportar pesos, pois só assim ela diz da morte, a teia. De onde vem a morte de um inseto? De fora, ou da espessura da teia, ou do sol? Da noite, do céu ou da terra, das florestas, ou

¹ Llansol, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. In: *Colóquio Letras*. Lisboa, Fundabankian, 143-4, jan./jun., 1997, p.9.

² Barroso, Gustavo, Lima, Hidebrando de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, [s. d.]

³ "Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a defloração, o fading que se apodera do sujeito no imo do gozo. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma." Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, [s.d.] p.12-3.

de um nada ainda inominável, e talvez muito próximo? Qual é a sua velocidade? O seu momento exato? A sua verdade? É bom também se o escrito conduz a isso: escrever o pavor de escrever.⁴

“Gosto perdidamente de escrever (e de desaparecer na escrita)”, nos diz Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa que, em seu livro *Hölder, de Hölderlin*, ocupar-se-á do verbo perder em sua forma reflexiva, em sua tradução em poesia e loucura.

Perder-se: arruinar-se; naufragar; tornar-se inútil; desaparecer; frustrar-se; extraviar-se; atrapalhar-se; desgraçar-se; ficar absorvido. O reflexo do se: um sujeito que se olha, mas que se vê outro, perdido; a imagem que salta da tela. Diante do espelho, ela, a mãe, firma o rosto do filho, e diz: *tu és isto*. Anos e anos mais tarde, ele, o filho, que já olhara de frente o sol, que já escrevera em versos o amor e a morte, vê seu espelho se partir, e com ele o seu nome: *Hölder, de Hölderlin*; trata-se, pois, de um livro onde poesia e loucura se escrevem,⁵ arremessando, assim, o sentido para uma outra dimensão: a do som que se principia, a da letra que se grava quase-lá, a do ponto de furo, onde toda significação escoar, para onde convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como no ponto de fuga.⁶

_____ *este é um abrigo na orla do bosque — metade
árvore, metade construção de ramos mortos;
nesta árvore de vida, o declive do telhado é firme, impenetrável
à erosão da chuva; como cada um chegou com a
sua árvore — Hölderlin com quercus, Joshua com pinus
lusitanus, Giordano com a sua noqueira, há três árvores em
torno da porta aberta de par em par;
uma união às portas do paraíso; (HH)*

Ao ser lançado como naufrago nesse litoral da escrita, nessa escrita do litoral — casa de afectos — algumas sabidas noções teóricas tendem,

⁴ Duras, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

⁵ Ver Castello Branco, Lucia. *Escrever a loucura*. In: Almeida, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997.

⁶ Castello Branco, Lucia. *Palavra em ponto de p.* In: andrade, paulo de; Silva, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. p.20.

também elas, a se perder de mim: como falar de personagens, se o que me é proposto são figuras onde humanos coincidem, via significantes, com árvores? Ou de narrador, se estou a ouvir vozes múltiplas, multiplicidade de corpos? Ou, quem sabe, até mesmo de imagens (“construções metafóricas”, entenda-se), se o que leio são fragmentos, rasuras que apontam muito mais para um estilçamento do visível, promovendo, assim, uma outra visibilidade: a das paisagens, dos fulgores, dos nós?

*este é, de facto, um bosque de pinheiros marítimos — um pinhal —, e a agitação do vento circula na base, impelindo as janelas a uma velocidade de grande rapidez;
aqui, as estrelas brilham por cima das cabeças, e os cheiros vindos do mar entram pelas narinas, e os orifícios das raízes;
Hölderlin (quaercus, do nome de carvalho) sentiu uma grande ausência: a sua cabeça ia abandoná-lo, e ele levantou-se ainda para ir no seu enalço com os braços; tudo principiava pelo som — o som de fazer o último poema. (HH)*

Para ir no enalço de Hölderlin, de sua poesia, de sua loucura, e das outras figuras do livro (Giordano Bruno, Joshua, Myriam, Diotima), enfim, para ir no enalço da escrita de Maria Gabriela Llansol, devo passar a coabitar uma geografia improvável e imprevisível, onde o único critério de organização é a textualidade:

A textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos. Ela abre caminho à emigração das imagens, dos afectos, e das zonas vibrantes da linguagem.⁷

Faz-se, assim, um caminho; abre-se a escrita ao desejo de *mais-real* (Augusto Joaquim), à potência de agir dos corpos, a seus afectos e afecções (Spinoza). Consume-se, lentamente, uma pastilha doce e ácida: branco, traço, poesia.

⁷ Llansol, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994. p.?

Perder-se no outro perdido

*você sou eu que me vou
no sumidouro do espelho*
Aldir Blanc

*Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não lrigues excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fiquem.*⁸

Soletradas as imagens, rasuradas até seu ponto de letra,⁹ o texto de Llansol aproxima Hölderlin de um mundo onde árvore, casa, escrita e loucura se confundem.

ele dava o passeio da noite, com as botas produzindo um bater intermitente nos bordos da floresta; tinha receio da árvore-maior — da sua árvore quercus —, onde tronco, folhas, altura brilhavam, ou escureciam de grandeza; eu sabia que ele jamais penetrara no seu domínio inalterável e incorruptível porque, atravessando-o em linha recta, julgava ter uma estatura menor do que esse génio da natureza. (HH)

Esta “árvore demente, crescendo à beira da falesia” (HH) configura a loucura de Hölderlin. Ao som das letras de seu nome, Hölderlin afasta-se de si, de sua própria imagem; seu espelho é embaçado.¹⁰ Estranho, alheio, louco, apaixonado: “Diz-me, Hölderlin, a tua razão de partir não foi o amor?”. “Ooo.” (HH) Ausente de si, siderado, partido, Hölderlin não mais se vê, como a criança que ainda não se reconhece diante de sua própria imagem. Partir: fazer em pedaços; pôr-se a caminho; afastar-se; seguir viagem. Hölderlin caminha em direção a seu exterior, a um mundo de angústia que não se representa.

⁸ Llansol, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. 2.ed. Lisboa: Rolim, 1991. p.113.

⁹ Ver Guimarães, César. A imagem soletrada. In: _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

¹⁰ Embarçar: perder a fala: *Somos um sinal, e perdemos quase a fala, no estrangeiro*.

Na casa da loucura, o corpo-língua de Hölderlin é partido até o ponto de insustentar sua “universal função de sujeito”. Privado de se olhar no olhar do outro, Hölderlin paira por entre sombras anteriores a seu mundo visível, e, como um pássaro que em vôo alto e incontrolável olha de frente o sol, é tomado pela cegueira do ausentar-se de si:

Tinha nas mãos uma porção de excremento humano, que tentava moldar numa superfície de poema; mas a angústia, de modo imerecido, fazia-o saber que a loucura era a mente estar com o poema, e o corpo ausente. (HH)

Perdendo-se de sua forma constituinte, Hölderlin se vê só em seu abrigo de letras. Sua última morada, quercus, abre-se infinitamente, lança-se à radicalidade da letra, ao impulso primeiro de toda escrita: o silêncio, o silêncio, a morte.

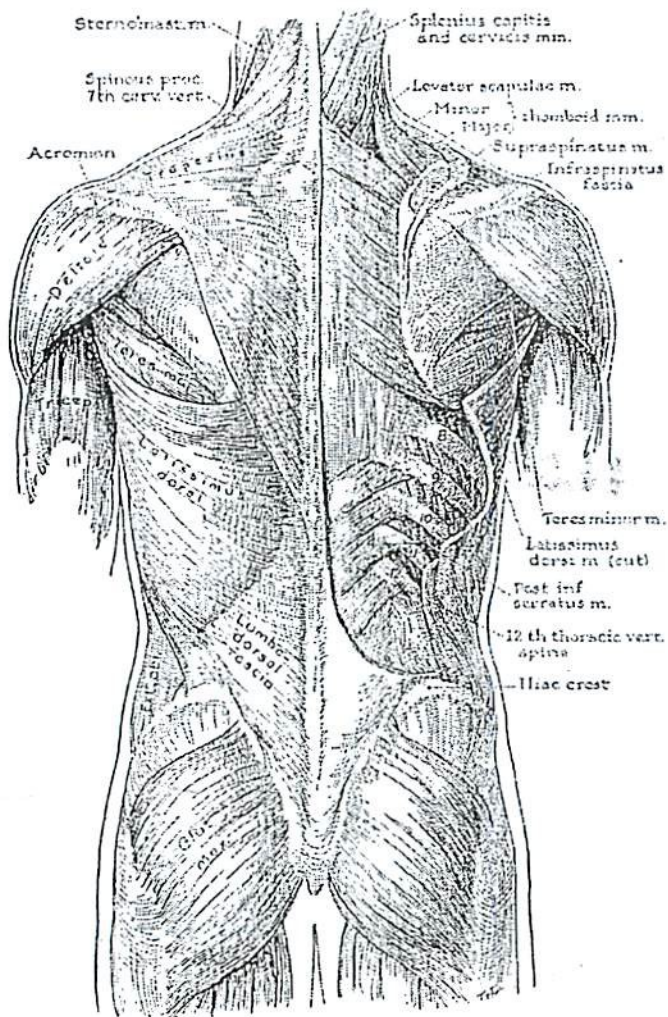
*Do significante à letra, da letra ao silêncio. Ou do silêncio à letra, da letra à escritura. Ou do silêncio ao significante e à letra, e, destes, novamente ao silêncio. A obra habita entre dois silêncios: do silêncio de onde emerge, ao silêncio a que é lançada.*¹²

Aos uivos de Hölderlin perde-se a escrita de Llansol. Eu, leitor, ouço um traço no branco da página, um sulco no vazio da noite.

Sérgio Antônio Silva

¹² Castello Branco, Lucia. Escrever a loucura. In: Almeida, Maria Inês de (Org.). *Para que serve a escrita?* São Paulo: Educ, 1997. p.163.

CORPO (*ð*), *s. m.* (lat. *corpu*). Qualquer substância orgânica ou inorgânica: todos *os corpos têm extensão e peso*. Parte material de um homem ou de um animal, vivo ou morto: *o nosso corpo, o corpo de um insecto*. Cadáver. Parte do vestuário feminino que se ajusta ao corpo: *o corpo do vestido*. Colecção: *as Ordenações ainda são importante corpo de doutrina*. Vulto, importância: *a entrevista deu corpo aos boatos*. Corporação: *os corpos administrativos*. Regimento, parte de um exército: *um corpo de infantaria*. Conjunto de militares que constituem arma especial: *o corpo do estado-maior*. Calibre de caracteres tipográficos: *composição em corpo sete*. Consistência, densidade: *este vinho tem pouco corpo*. Intensidade de som: *voz de pouco corpo*. *Corpo de delito*, facto material em que se baseia a prova de um crime. *Corpo celeste*, astro. *Corpo de Cristo*, o pão eucarístico. *Corpo da igreja*, a parte central da igreja, a parte destinada ao público. *Corpo de Deus*, a festa do Sacramento. *Meio-corpo*, retrato de alguém, desde a cabeça à cintura: busto. *Loc. adv.* **Corpo a corpo**, corpo contra corpo. *De corpo e alma*, inteiramente, sem reserva. *Em corpo e alma*, em pessoa.



DOAÇÃO

De: Luiziacóis

viva voz

Em: 11 / 03 / 2006

RS 23,00

linguagem vernaculista. Adj. 2 g. e s. 2 g. Que se usa e/ou fala vernaculamente.

vernaculização. S. f. Ato ou efeito de vernaculizar.

vernaculizar. V. t. d. Tomar vernáculo.

vernáculo. [Do lat. *vernaculu*, 'de escravo nascido na casa do senhor'; 'de casa, doméstico'; 'próprio do país, nacional'.] Adj. 1. Próprio da região em que está; nacional: "Nada mais pitoresco, nada mais vernáculo, nada mais genuinamente e mais encantadoramente português do que essas simples e modestas navegações d'água doce!" (Ramalho Ortigão, *A Holanda*, p. 83); "E à noite o primeiro gródio da serra, com os pitéus vernáculos do velho Portugal!" (Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, p. 198); a *língua vernácula*. 2.

Fig. Diz-se da linguagem genuína, correta, pura, isenta de estrangeirismos; castiço. 3. Diz-se de quem atenta para a correção e a pureza no falar e escrever; castiço. ● S. m. 4. O idioma próprio de um país.

vernal. [Do lat. *vernale*.] Adj. 2 g. 1. Da, ou relativo à primavera; primaveril: "Transbordaram, no inverno, os cântaros dos montes; / Ao influxo vernal, fervem agora as fontes." (Bulhão Pato, *Livro do Monte*, p. 59.) 2. Diz-se dos vegetais que rebentam na primavera. [Sin. ger.; verno.] — V. ponto —

vernalidade. S. f. Qualidade de vernal.

vernalização. [De *vernalizar* + *-ção*.] S. f. Fisiol. Veg. Tratamento, por agentes físicos ou químicos, usado nos países frios, de uma semente, para que se encurte o período vegetativo. [Assim o trigo, p. ex., semeado na primavera após a vernalização, chega a produzir ao mesmo tempo que o trigo semeado no outono. Sin.: jarovização.]

vernalizar. [De *vernal* + *-izar*.] V. t. d. Realizar a vernalização de.

Faculdade de Letras

U F M G

[Do lat. *vernante*.] Adj. 2 g. Que desabrocha a primavera.

[Do lat. *vernante*.] S. m. pl. Veter. Inchação entre a biçante.