

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

SUELI GOMES DE LIMA

**FEITIO DE *UMA ESCRITA POR SI* EM
MARIA GABRIELA LLANSOL**

Uberlândia – MG

Dezembro/2020

SUELI GOMES DE LIMA

**FEITIO DE *UMA ESCRITA POR SI EM*
MARIA GABRIELA LLANSOL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET) – Curso de Doutorado em Estudos Literários – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia – MG

Dezembro/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

L732 2020	<p>Lima, Sueli Gomes de, 1964- Feitio de uma escrita por si em Maria Gabriela Llansol [recurso eletrônico] / Sueli Gomes de Lima. - 2020.</p> <p>Orientador: Leonardo Francisco Soares. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.849 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco, 1974-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

SUELI GOMES DE LIMA

**FEITIO DE *UMA ESCRITA POR SI* EM
MARIA GABRIELA LLANSOL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET) – Curso de Doutorado em Estudos Literários – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU (Presidente)

Prof. Dr. Erick Gontijo Costa – CEFET/MG

Prof. Dr. João Alves Rocha Neto – SMED-BH/UFMG

Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade – UFU

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes – UFU

Uberlândia, 10 de dezembro de 2020.



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	10 de dezembro de 2020	Hora de início:	15:00	Hora de encerramento:	18:15
Matrícula do Discente:	11613TLT022				
Nome do Discente:	Sueli Gomes de Lima				
Título do Trabalho:	Feitio de <i>uma escrita por si</i> em Maria Gabriela Llansol				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas e(m) Guerra: o tecido em emergência				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Erick Gontijo Costa do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG; João Alves Rocha Neto da Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte / SMED-BH; Cleudemar Alves Fernandes da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Paulo Fonseca Andrade da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 10/12/2020, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleudemar Alves Fernandes, Professor(a) do Magistério Superior**, em 10/12/2020, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 10/12/2020, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erick Gontijo Costa, Usuário Externo**, em 10/12/2020, às 18:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sueli Gomes de Lima, Usuário Externo**, em 10/12/2020, às 18:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Alves Rocha Neto, Usuário Externo**, em 14/12/2020, às 11:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2448014** e o código CRC **6E4452BB**.

DEDICATÓRIA

Ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares.

... 14 de setembro de 2016...

Era um daqueles dias lindos, como eu gosto, com uma manhã ensolarada....

A aula era “Literatura e Artes/Mídias: linguagens e suportes”, e transcorria maravilhosamente, sob a regência do Professor Leonardo.

Meu coração estava angustiado, inseguro, tenso....

Veio o intervalo... Tomei coragem...

Aproximei-me do Leo... Falei-lhe...

A conversa não durou 3 minutos.

Professor Leonardo aceitou me orientar!

Poucas palavras, as dele, mas, de acolhimento e de muita sensibilidade!

Que paz! Que sensação de leveza! Que dia feliz!

Leo, receber o seu aceite fez daquele dia um dos mais felizes da minha vida!

Com imenso carinho, ofereço-te, enfim, este trabalho, em sinal da minha gratidão.

Você será eternamente intensamente lembrado.

Muito obrigada!

HOMENAGEM

À memória do meu psicanalista **Christiano Mendes de Lima**,
pela escuta atenta, que me proporcionou a vivência de momentos verdadeiros – leves de peso,
carregados de sentido.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a **Deus**, pela leveza na jornada da vida.

Ao Prof. Dr. **Leonardo Francisco Soares**, agradeço intensamente pela sensibilidade demonstrada ao me acolher como orientanda. Pelas celebradas palavras e doçuras reais com que me orientou para que “a escrita, vê-la escrever-se lucidamente, [fosse] o fundamental deste real”.

Ao Prof. Dr. **Paulo Fonseca Andrade** e à Profa. Dra. **Georgia Cristina Amitrano**, pela apreciação generosa durante a qualificação da minha tese.

Ao Prof. Dr. **Paulo Fonseca Andrade** faço um agradecimento especial, cheio de afeto, pelo muito que me ajudou, desde o início até o fim dessa travessia.

Ao Prof. Dr. **Erick Gontijo Costa**, ao Prof. Dr. **João Alves Rocha Neto**, ao Prof. Dr. **Cleudemar Alves Fernandes**, ao Prof. Dr. **Paulo Fonseca Andrade**, pela gentileza com a leitura do texto e pela solicitude na composição da banca examinadora da defesa da tese.

À Profa. Dra. **Janáina Rocha de Paula**, à Profa. Dra. **Marli Cardoso dos Santos**, pelo aceite para a composição da banca de defesa como membros suplentes.

Ao **Guilherme Augusto da Silva Gomes** e à **Maiza Maria Pereira**, pela atenção dedicada às pessoas e por exercerem plenamente a missão de servidores.

Ao **Ednaldo Gonçalves Coutinho** – Diretor Geral do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro – *campus* Uberlândia –, pela concessão da licença para capacitação.

Aos meus pais – **Waldemar** e **Veny** (em memória) –, por terem doado tanto de suas vidas a mim e aos meus irmãos e por ainda estarem presentes em meus sonhos.

Aos meus irmãos, **Enimar Luciano**, **Reinaldo** e **Ronaldo**, pela convivência, mutuamente, muito fraterna.

Às minhas cunhadas, **Cláudia**, **Kelly Cristina** e **Maralice**, pelo apoio e pela torcida que demonstraram durante o meu percurso de estudo e de pesquisa.

Aos meus amados sobrinhos, **Samara** e **Matheus**, por se fazerem companhia em minha vida.

Às minhas queridas primas **Silvana**, **Silvéria** e **Daniele** – representando aqui todos os outros familiares –, pela ajuda no dia a dia, pelo carinho intenso e pelas constantes orações.

À **Mirley**, à **D. Célia** e à **D. Terezinha**, pelos deliciosos almoços de domingo, oferecidos a mim pelas duas primeiras, e pelos intensos momentos de oração, dedicados a mim pela terceira.

Às minhas amigas **Cristiane**, **Liana** e **Nara** – representando aqui todos os demais amigos –, pela paciência e benevolência em ouvir a franca expressão de minhas incertezas ao longo do tempo dedicado a este estudo.

A todos os meus alunos e alunas – os que foram e os que são –, pelos momentos inesquecíveis de ensino, mas também de aprendizagem, *no querer-conhecer*.

...ofereço-lhes o texto que escrevo, ignoro se o entendem, como
ignoro se a minha presença ativa bate asas como a borboleta
que causa um tufão sobre o Pacífico
“é para si”, e concluo “é para nós”

Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, drama-poesia?*

“Creio que a necessidade vital se transformou num projecto consciente de escrita. A necessidade vital foi (e é) ter para onde ir, um mundo explícito e concreto de não impotência. A escrita indicou-me o como e o por onde. O caminho teria de respeitar, ou melhor, dar força à minha inteligência, vontade e sensibilidade. Encontrei-me assim num mundo quotidiano não trivial. Eu penso através da feitura dos actos quotidianos desse mundo. Não importa a sua natureza, eles estão sempre em desenho, um desenho que traça o formato do meu ser vivo. Escrever é esse desenho de atenção amorosa, meu duplo ou aliado. E ao abrigo desta, todos os sinais são bem-vindos. Eu espero-os e eles esperam-me. No fundo, ‘vejamos onde nos leva a escrita’”.

Maria Gabriela Llansol, *Entrevistas*.

“[...] escrever é o duplo de viver.”

Maria Gabriela Llansol, *Um falcão no punho: diário I*.

RESUMO

Maria Gabriela Llansol – uma fonte gotejante de linguagem no trabalho de escrita e no pensamento – é aquela que escolhe a palavra e decide o real. Os caracteres que traça são o objeto de estudo desta tese, a qual intitulamos *Feitio de uma escrita por si em Maria Gabriela Llansol*. Neste trabalho, nosso objetivo é, ao propor uma chave de leitura para a obra de Llansol, apresentar uma reflexão sobre a força atuante de sua escrita, a qual abre à linguagem caminhos que a literatura dita tradicional não nos mostrou. À pertinência e à persistência dessa força escritural, estamos nomeando de *uma escrita por si*. Trata-se de uma *escrita* com acento em marcas de experiência, e que ultrapassa o campo simbólico, e por consequência é desprovida de representação. Nossa proposição é cunhar uma espécie de significante que formule uma ideia, um pensamento da obra de Maria Gabriela Llansol, a partir dessa expressão *uma escrita por si*. Essa hipótese de trabalho tem como base o traço metalinguístico de seus textos. Em outras palavras, visamos extrair o pensamento sobre o processo de composição da sua escritura, isto é, o projeto de escrita de sua prosa de tonalidades poéticas, a partir, sobretudo, do seu valor estético-literário. Nosso estudo se textualiza da seguinte forma: a apresentação, quando colocamos o texto no olhar da paisagem geral do universo Llansol. O capítulo um – em que apresentamos o projeto de Llansol – é impregnado de textualidade, mas trata-se de uma concepção divergente da estética realista com valor de verossimilhança. Nesse trajeto além da linguagem representativa, dialogamos, em especial, com Jacques Rancière (1995, 2005); Maurice Blanchot (2011a, 2011b); Jacques Derrida (2005, 2006); Jorge Larrosa (2014). E da fortuna crítica de Llansol, pinçamos os estudos de Lucia Castello Branco (2011, 1997a, 1997b, 1997c, 1997d); Cláudia Pedrosa Soares (2015) e Jorge Fernandes da Silveira (2013). No capítulo dois, textualizamos nossas reflexões em torno das características que ressoam por meio da *escrita por si* na obra de Llansol. Nesse momento, lançamos mão, dentre outros, de Roland Barthes (1987, 1990, 2002, 2012); Eneida Maria de Souza (2002, 2011); Paul Zumthor (2014); Michel Foucault (2007). Entre os comentadores de Llansol, dialogamos, em especial, com Silvina Rodrigues Lopes (2013); Vania Baeta Andrade (2006); Elisa Arreguy Maia (2013, 2012); Juliana Cabral Junqueira de Castro (2014); Cinara Araújo (2008) e Carlos Eduardo Batista Souza (2018). No capítulo três, interessamo-nos pelo fluir dos escritos da autora que se funde com palavras, texto, língua, linguagem, obra e livro-devir e, para isso, recorreremos à Maria José Motta Viana (1995); João Barreto (2001, 2007a, 2007b, 2014c); Paulo Fonseca Andrade (2010, 2013); Maria Carolina Junqueira Fenati (2015). No capítulo quatro, o campo teórico de Llansol ressoa por meio das noções-conceito executantes da sua própria *escrita por si*. Na conclusão, há a constatação de uma escrita firmada no conhecimento a ser levantado pelo próprio texto. Além disso, nesse ajuntamento de palavras, este estudo se vale das imagens do pensamento de diversos teóricos e críticos, entre eles: César Guimarães (1997); Erick Gontijo Costa (2008, 2014); José Augusto Mourão (2014). Assim, esta tese, ao nos solicitar uma escrita ligeira e leve, reflete sobre o pensamento de Llansol – aquela que nasceu para escrever e escreveu para *sobre-viver*.

Palavras-chave: Maria Gabriela Llansol; *Escrita por si*; Experiência; Metalinguagem.

ABSTRACT

Maria Gabriela Llansol, a ceaseless source of language in writing and thinking, is the one who chooses the word and decides what is real. Her traced characters are the study objective of this dissertation, entitled *Feitio de uma escrita por si em Maria Gabriela Llansol (Writing Style of oneself writing by Maria Gabriela Llansol)*. The objective of this work is to propose a way of reading Llansol's work, to reflect on the active force of her writing, which opens to language paths, that the so-called traditional literature was not able to show us. The pertinence and persistence of this writing force we named 'Oneself writing'. It deals with a type of writing with stress in signs of experience that goes beyond the symbolic field, and, for this reason, has no representation. Our proposal is to set a kind of signifier that formulates an idea, a thought from the work of Maria Gabriela Llansol, based on the expression "Oneself writing." Such work hypothesis is founded on the metalinguistic traces of her work. In other words, we aim to extract the thought about the process of composition of her writing, the project of writing her prose of poetic shades from her aesthetic and literary value. Our study is textualized as it follows: the presentation, when we place the text in the look of the general landscape of the Llansol universe. Chapter 1 introduces Llansol's project and it is full of textuality, however, it has to do with a divergent conception of realistic aesthetic with verisimilitude value. In this trajectory, beyond a representative language, we have a special dialogue with Jacques Rancière (1995, 2005); Maurice Blanchot (2011a, 2011b); Jacques Derrida (2005, 2006); and Jorge Larrosa (2014). Based on Llansol's critical-acclaim, we have selected studies by Lucia Castello Branco (2011, 1997a, 1997b, 1997c, 1997d); Cláudia Pedrosa Soares (2015) and Jorge Fernandes da Silveira (2013). Chapter 2 textualizes our reflections around the characteristics that resonate through our *one writing* in Llansol's work. At this moment, we rely on Roland Barthes (1987, 1990, 2002, 2012); Eneida Maria de Souza (2002, 2011); Paul Zumthor (2014); and Michel Foucault (2007). Among Llansol's expositors, we have a special dialogue with Silvina Rodrigues Lopes (2013); Vania Baeta Andrade (2006); Elisa Arreguy Maia (2013, 2012); Juliana Cabral Junqueira de Castro (2014); Cinara Araújo (2008) and Carlos Eduardo Batista Souza (2018). In chapter three, our interest is in the flow of the author's writings that merges with words, text, language, work and book (become) and, for this reason, we base on Maria José Motta Viana (1995); João Barreto (2001, 2007a, 2007b, 2014c); Paulo Fonseca Andrade (2010, 2013); and Maria Carolina Junqueira Fenati (2015). In chapter four, Llansol's theoretical field is related to the notions-concept executor for her oneself writing. In the conclusion, a writing anchored on the knowledge to be extracted from the text can be observed. In addition, in this grouping of words, this study considers the images of thought of several authors, such as César Guimarães (1997); Erick Gontijo Costa (2008, 2014); and José Augusto Mourão (2014). Finally, this dissertation requires us to write fast and soft about LLansol's work, reflecting deeply on her thoughts - the one who was born to write and wrote to sur-vive.

Keywords: Maria Gabriela Llansol; Oneself writing; Experience; Metalanguage.

RESUMEN

Maria Gabriela Llansol – una fuente chorreante de lenguaje en la labor de la escrita y en el pensamiento – es la que elige la palabra y decide lo real. Los caracteres que traza son el objeto de estudio de esta tesis, la que titulamos *Feitio de uma escrita por si em Maria Gabriela Llansol*. Este estudio tiene como objetivo proponer una clave de lectura para la obra de Llansol, presentar una reflexión sobre la fuerza activa de su escrita, que abre al lenguaje caminos que la literatura dicha tradicional no nos ha mostrado. Debido a la pertinencia y a la persistencia de esa fuerza escritural, la estamos nombrando de *una escrita por si*. Se trata de una escrita llena de marcas de experiencia y que excede el campo simbólico, por lo tanto, está despojada de representación. Nuestra propuesta es acuñar una especie de significante que formule una idea, un pensamiento de la obra de Maria Gabriela Llansol, partiendo de la expresión *una escrita por si*. Esa hipótesis de investigación tiene como base el rasgo metalingüístico de sus textos. Dicho de otro modo, nos proponemos a extraer el pensamiento sobre el proceso de composición de su escritura, es decir, el proyecto de escrita de su prosa de tonos poéticos, sobre todo a partir de su valor estético y literario. Nuestro estudio se estructura de la siguiente manera: la presentación, cuando ponemos el texto bajo la mirada del paisaje general del universo Llansol. El capítulo uno – en el que presentamos el proyecto de Llansol – está impregnado de textualidad, pero se trata de una concepción divergente de la estética realista con valor de verosimilitud. En este recorrido además del lenguaje representativo, dialogamos especialmente con Jacques Rancière (1995, 2005); Maurice Blanchot (2011a, 2011b); Jacques Derrida (2005, 2006); Jorge Larrosa (2014). De la fortuna crítica de Llansol, entresacamos los estudios de Lucia Castello Branco (2011, 1997a, 1997b, 1997c; 1997d); Cláudia Pedrosa Soares (2015) y Jorge Fernandes da Silveira (2013). En el capítulo dos contextualizamos nuestras reflexiones alrededor de las características que resuenan por medio de la *escrita por si*, en la obra de Llansol. En este momento nos valemos de estudiosos como Roland Barthes (1987, 1990, 2002, 2012); Eneida Maria de Souza (2002, 2011); Paul Zumthor (2014); Michel Foucault (2007). Entre los comentadores de Llansol dialogamos en especial con Silvina Rodrigues Lopes (2013); Vania Baeta Andrade (2006); Elisa Arreguy Maia (2013, 2012); Juliana Cabral Junqueira de Castro (2014); Cinara Araújo (2008) y Carlos Eduardo Batista Souza (2018). En el capítulo tres, nos interesamos por el fluir de los escritos de la autora que se hunde con las palabras, el texto, la lengua, el lenguaje, la obra y el libro-devenir y para eso apelamos a Maria José Motta Viana (1995); João Barreto (2001, 2007a, 2007b, 2014c); Paulo Fonseca Andrade (2010, 2013); Maria Carolina Junqueira Fenati (2015). En el cuarto capítulo el campo teórico de Llansol hace eco por medio de las nociones concepto ejecutantes de su propia *escrita por si*. En la conclusión está la constatación de una escrita sostenida por el conocimiento que será levantado por el propio texto. Además, en esta reunión de palabras, esta investigación se utiliza de las imágenes del pensamiento de diversos teóricos y críticos entre ellos: César Guimarães (1997); Erick Gontijo Costa (2008, 2014); José Augusto Mourão (2014). De este modo esta tesis al reivindicarnos una escrita ligera y liviana reflexiona sobre el pensamiento de Llansol – aquella que ha nacido para escribir y ha escrito para *sobrevivir*.

Palabras clave: Maria Gabriela Llansol; *Escrita por si*; Experiencia; Metalenguaje.

SUMÁRIO

1 <i>E O TEXTO COMEÇOU</i>	15
2 <i>UM CAMINHO ALÉM DA LINGUAGEM REPRESENTATIVA</i>	27
3 <i>NÃO SERÁ TALVEZ LOGICAMENTE POSSÍVEL, MAS É CERTAMENTE REALIDADE...</i>	64
3.1 <i>Uma escrita por si</i> – enquanto incidências da experiência.....	81
3.2 <i>Uma escrita por si</i> – enquanto ser de linguagem.....	105
3.3 <i>Uma escrita por si</i> – enquanto metaescrita.....	113
4 <i>COMO ESCREVER É AGRADÁVEL. PELO GESTO, PELA CONCENTRAÇÃO, PELA FORÇA EMPREGUE NOS DEDOS E NOS PULSOS</i>	123
4.1 <i>A opulência da sua linguagem compulsiva</i>	127
4.2 <i>Todas as palavras têm a mesma fulgurância</i>	131
4.3 <i>O texto, lugar que viaja</i>	135
4.4 <i>Na realidade, só uma língua insistente é uma língua verdadeira</i>	139
4.5 <i>Inscribe-se a profunda dilatação do livro</i>	142
5 <i>PALAVRAS QUE SE JUNTAM</i>	149
5.1 <i>O escrevente e o legente</i>	159
5.2 <i>A textualidade e o textuante</i>	167
5.3 <i>A narratividade e as cenas fulgor</i>	177
5.4 <i>O corp’ a’screver e o dom poético</i>	186
5.5 <i>A sobreimpressão e a signografia</i>	190
6 <i>ERA O FIM DO TEXTO, MAS FIM PROVISÓRIO</i>	197
REFERÊNCIAS	202

1 E O TEXTO COMEÇOU¹

Devo escrever a todos os seres.

Maria Gabriela Llansol, *Finita: diário II*.

Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim, mais conhecida como Maria Gabriela Llansol, viveu entre a vida da arte e a arte da vida. A obra que a autora nos apresenta é um trabalho que relata, com densidade, com rigor e ética, a experiência da linguagem transformada em reflexão crítica permeada pelo dom poético. Ainda que muito se tenha investido e continue a se investir, no sentido de analisar e escrever sobre Maria Gabriela Llansol, tudo é apoucado, comedido e reduzido diante de sua complexa produção artístico-literária. Contudo, “para continuarem vivos, esses textos [de Llansol] precisam ser lidos; é pela leitura que eles recomeçam [...] e serão reinventados por quem os acolhe” (FENATI, 2015, p. 332). A arte-literária da autora é marcada por uma densa reflexão que se constrói a partir de um viés estético, filosófico e sociológico. Sua arte-escrita é, de fato, de difícil entendimento quando se tem por expectativa certa tradição narrativa ocidental, pois se trata de uma literatura que promete ser séria e viva.

Não obstante a densa reflexão e o complexo entendimento que a obra suscita, sua arte é acessível para todos aqueles que se dispuserem a encontrá-la, não somente para artistas, escritores, filósofos, linguistas, poetas, sociólogos, mas também para todos que, de modo sensível, se arriscam e se encantam com uma escrita elaborada, densa e intensamente poética. Nesse conjunto, incluímos também o leitor comum que, podendo não ser crítico, ainda assim é capaz de aderir a essa escrita poética advinda de uma escritora considerada “hermética e de difícil inteligibilidade”². De acordo com Fenati, “a escrita de Maria Gabriela Llansol (e a de tantos outros) destina-se a todos e a qualquer um” (FENATI, 2015, p. 6).

Nesse sentido, nesta tese, há a projeção de um trabalho votado para todos, inclusive, ao leitor comum que pode abster-se do pensamento crítico, mas não da sensibilidade capaz de fazê-lo sair do domínio de certo cânone, quando lê a arte de Llansol com verdadeiro entusiasmo.

¹ Cf. LLANSOL, M. G. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D’Água, 2000b. p. 10.

² Afirmação facilmente localizável numa busca rápida no Google. Conferir, a título de exemplo, a breve biografia contida na página da editora Assírio & Alvim. Disponível em: <<https://www.assirio.pt/autor/maria-gabriella-llansol>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

Com sensibilidade, o leitor vai construindo o seu próprio itinerário de leitura e de interpretação, haja vista que, conforme diz a escritora: “de qualquer ponto da cena interior que descreve, de qualquer entonação frásica, no meio de uma conversa, o interlocutor levita, há uma paisagem que se sobrepõe a outra, surge um trajeto que pensa o caminhante, [...] neste funcionamento que desorienta e desconforta” (LLANSOL, 2011d, p. 24-25). E, além disso, Llansol não quer conduzir nem direcionar o seu leitor.

Maria Gabriela Llansol foi uma escritora e tradutora portuguesa que estreou em 1962 e até 2008 – ano de seu falecimento – produziu uma vasta obra, com característica singular. Llansol foi, conforme relatos de pessoas que a conheceram, uma mulher silente, solitária e muito meditativa³. De personalidade culta, muito inteligente e possuidora de extrema sensibilidade: portadora de atributos capazes de criar um destino. Tinha, com a sua escrita, uma intensa dedicação e uma quase obsessão. Nada a seduzia tanto quanto a escrita: uma força feroz, uma fatalidade que a haveria de levar à produção de seus livros, composições de uma escrita que conjuga uma experiência diferida, pois essa escrita foi um movimento independente de convenções literárias. Com isso, escrever era o seu sintoma, a palavra-chave, a expressão que voltava sem cessar. Assim, a escritora promovia a composição de sua própria arte: uma escritura numa língua inabordável no campo da verossimilhança.

A obra de Maria Gabriela Llansol tem sido estudada, além de Portugal, em outros países da Europa e no Brasil. No caso brasileiro, a escritora, psicanalista e professora Lucia Castello Branco tem um papel importante. Ela é responsável pela primeira publicação da autora no mercado brasileiro, em 2011, além de, desde a década de 1990, orientar dezenas de teses e dissertações sobre a obra de Llansol, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Maria Carolina Junqueira Fenati, em sua tese de doutoramento, sob o título de *Escrever, Escrever – Diários, Exílio e Escrita em Maria Gabriela Llansol*, diz que os livros, os diários e as milhares de páginas que restam no seu espólio são testemunhas da decisão de Maria Gabriela Llansol em dedicar sua vida à escrita e escrever todos os dias. Ela escreveu livros, diários, cartas, folhas avulsas e muitos fragmentos os quais foram guardados e destinados aos leitores futuros.

³ Cf. LANGROUVA, Helena. Evocando Maria Gabriela Llansol. *Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências*, n. 15, 2011. Disponível em: <http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_15/helena_langrouva/index.html>. Acesso em: 9 mai. 2019.

Maria Gabriela Llansol viveu na Bélgica (em Lovaina, Jodoigne e Herbais), de 1965 a 1985, e lá persistiu em escrever todos os dias em português. Esse afastamento de seu país, em que a língua portuguesa era falada, levou a escritora a inventar outros modos de articular essa língua e “escrever tornou-se para ela inseparável da busca pela reinvenção da língua”, ou seja, a escrita passou a ser tratada “como força que desfaz as regras e se abre ao inesperado” (FENATI, 2015, p. 3).

Llansol escreveu durante toda a vida, e a imensidão de páginas de seu espólio poderá ser lida por inúmeros leitores. Todavia, “cada trabalho que a partir dela [da obra] se fizer partirá sempre de um recorte arbitrário do qual nasce uma resposta incompleta (isto não é um lamento, nem exatamente uma limitação – é uma condição)” (FENATI, 2015, p. 4).

Vejam os que nos conta Fenati, a respeito do espólio de Maria Gabriela Llansol. Foi no início do ano de 2008 que Llansol concedeu, àqueles a quem confiou o seu espólio, um armário onde estavam guardados setenta diários, numerados e ordenados cronologicamente por ela. Mais tarde, foram encontrados mais seis, os quais foram acrescentados aos setenta diários. “Nestes cadernos, há a versão manuscrita de textos que foram publicados em livro e muitos outros que não tiveram a publicação como destino” (FENATI, 2015, p. 9). Esses diários foram iniciados em 1974 e continuaram até 2007. Eles contêm fragmentos escritos a cada dia e esses fragmentos se estendem por cerca de dezessete mil páginas. Todavia, essa série de diários era apenas parte de seu legado. Llansol manifestava o desejo de publicá-los e chegou a acompanhar a transcrição do primeiro caderno, para o qual deu um texto de abertura e um título genérico – *Livro de Horas* – título que foi destinado, também, para os demais que se seguiriam.

Para além desses cadernos manuscritos, Llansol guardava também outra série de setenta e oito cadernos, iniciados em 1960 e que se estenderam até 2008, com cerca de cinco mil páginas. Além disso, havia também centenas de folhas datilografadas dispostas em vinte e três dossiês, coleções de objetos e de imagens, cerca de duas mil fotografias, livros grifados e com inscrições nas margens, cartas e uma série de pequenos registros feitos em materiais diversos, que podem ser guardanapos escritos enquanto tomava café, embalagens de presente ou recortes de jornais. Nota-se, portanto, que o material inédito é bem mais extenso que o material publicado.

Llansol era ainda viva quando, na casa em que vivia, em Sintra, foi criado o Espaço Llansol – Associação de Estudos Llansolianos. Após sua morte, em 2008, o local foi organizado para reunir e disponibilizar o seu espólio, herdado por João Barrento e Maria Etelvina Santos, os quais, ainda hoje, dirigem o Espaço Llansol. A propósito da casa, quando da morte de Llansol, Fenati nos diz:

a desordem em que se encontrava não foi por ela diminuída, já que a doença, como acontece muitas vezes, chegou de repente e, sendo assim, mesmo se Llansol quisesse dar-lhes alguma ordenação, tornou-se impossível arrumar os muitos papéis aglomerados ao longo dos anos em que se dedicou a escrever. Todavia, não seria impreciso dizer que um pouco de desordem não é apenas contingência, mas de algum modo, a condição da imensa massa de textos que ela deixara – mesmo hoje, quando os cadernos estão dispostos em prateleiras e os papéis organizados em dossiês, os fragmentos resistem à classificação definitiva, e remetem uns aos outros tecendo ligações impossíveis de calcular ou domesticar. Nos fragmentos há quase sempre a inscrição da data e do lugar em que cada um foi escrito e através deles ficamos a ver, surpreendidos, aquilo que a partir dos livros publicados pensávamos saber: a escrita foi para Llansol um exercício contínuo, próximo ao que Herberto Helder chamou, algures, de “prática de uma obsessão”, uma tarefa infinita a que ela se dedicava só e regularmente (FENATI, 2015, p. 10).

Os livros de Llansol continuam sendo publicados e traduzidos em outros países. E a sua escritura constitui-se em textos de valor inigualável em experiência de vida, em profundidade e em memórias. A escritora demonstrava um desejo insistente de escrita e “o decisivo é que o recomeço da escrita llansoliana não significou para ela ter atingido um ponto de repouso, mas tornou-se desejo de fazer da escrita essa tarefa infinita, e sem garantias, à qual ela se dedicava regularmente” (FENATI, 2015, p. 16). Com isso, a autora rompe com aquele modelo de literatura que faz a domesticação da obra, ao mesmo tempo em que retira seu poder subversivo. Além disso, o engajamento de sua escritura não ocorre apenas por esta ser portadora de uma mensagem ou apenas por defender uma causa política; há, também, um compromisso com a linguagem e mesmo que esta não seja clara, inteira, mesmo que destroçada, há mensagens, há uma destinação no texto de Llansol. Para a textualidade Llansol, compromisso com a linguagem, mensagem e política estariam assim entrelaçados. Dizemos que seu texto é constituído por uma relação de ambiguidade, o que faz com que o seu discurso, consoante Roland Barthes (2002), esteja mais longe do poder, pois, de fato não se pode dizer que o texto llansoliano defende uma causa política, mas ele está completamente engajado na Causa Amante. E essa causa pauta-se pelo encontro e, portanto, é política. Nesse sentido, Llansol apresenta um estilo com extremo rigor que a conduz a uma inventividade em toda a sua obra. Uma obra inquietante, na visão de alguns críticos, citados por João Barrento. Entre esses depoimentos, destacam-se:

Os contos [...] representam um processo que chega a ser desconcertante na maneira original como é realizado: o de conjugar a visão realista da maior crueza com a mais penetrante e sutil alusão poética. O efeito literário – não apenas estético, mas de sugestão experiencial – assim conseguido sem aparente esforço e por espontânea inspiração, é de uma inesperada e convincente força. [...] Álvaro Salema, *Diário de Lisboa* (“Livros e Autores”), 26 de julho de 1962 (BARRENTO, 2007a, p. 6).

MGL deu-nos uma obra rica de particularidades. Quero dizer: – de instantes vivos que se obtiveram, fundindo tantas das singularidades da vida portuguesa. Portanto um livro inquietante. Ou melhor: – que nos abana de alto a baixo. Como obra de arte literária, constitui-se ela no reflexo de múltiplos fenômenos do nosso mundo, ao mesmo tempo (paradoxalmente?...) burocratizado e desmantelado. [...] Fernando Luso Soares, *Diário de Lisboa* (“Intervenção Crítica”), 22 de novembro de 1973 (BARRENTO, 2007a, p. 6).

Num espaço em que o Eu biográfico se coloca a distância (eliminando, assim, desde logo, qualquer pretensão de verdade sua), tudo flui sem costuras, numa escrita de alinhavos, de passagens, que se faz e desfaz sustentando a frágil mas persistente construção de outra imagem do Ser, à margem do ‘humano’ por cumprir, mas que nesta Obra, desde *O Livro das Comunidades*, se tece como destino. – João Barrento, “As dobras que apuram o silêncio”, Público (“Mil Folhas”), 29 de outubro de 2005 (BARRENTO, 2007a, p. 8).

Nesses três recortes, os autores nos falam acerca da autenticidade da experiência poético-existencial de Maria Gabriela Llansol. Sua palavra, que conjuga uma cruel visão realista com uma sutil alusão poética, quer compartilhar a força do efeito estético-literário experimentado na originalidade de seus escritos. Assim, sua palavra de contornos poéticos – que se desdobra em tantas singularidades da vida portuguesa – constitui-se numa obra de arte com múltiplos reflexos da experiência humano-social do nosso mundo: não apenas do humano, mas também das coisas, dos animais, dos seres, enfim, do vivo⁴. Num espaço de indefinição, há uma escrita em pedaços, com inserções biografemáticas, que resvala sobre o viver.

⁴ O vivo é uma figura llansoliana que não se refere à dicotomia vivos ou mortos e não se restringe ao humano. O vivo é uma força de pujança que, no contínuo da sua textualidade, faz um elo afetoso entre as palavras e as coisas. Para Souza (2018), “a *textualidade*, mutação da *narratividade*, trataria propriamente de uma tessitura do vivo” (SOUZA, 2018, p. 44, grifos do autor). Para Rocha Neto (2015), “quando o humano deixa o coração pousar próximo à paisagem, descobre que tudo deixa suas marcas nas superfícies do planeta e que essas marcas, esses restos, contam a história do vivo – força pulsante do mundo” (ROCHA NETO, 2015, p. 18-19). A propósito do vivo, vejamos o que nos diz Llansol: “O cerne é o modo como se forma o pensamento. O momento crucial desse cerne é a identificação da sua raridade. Outra coisa não há. Mas onde o vivo emerge pode haver. Quase, de certeza, que haverá. No preciso momento em que um vivo entra em contato com uma pessoa, *isso* torna-se vivo, e começa o pensamento. Vivo não é, pois, bio nem matéria. Não é carne, nem espírito. Não é mecânico, nem vital. Não é unidade, nem múltiplo. É uma relação entre pessoas, seja qual for a sua ordem, em busca de uma arte de viver, ou seja, de mútua não-anulação” (LLANSOL, 2001, p. 61, grifo da autora). Assim, para a autora, o vivo é a mais bela ideia de força que anima e ressuscita tudo à sua volta.

Num combate singular com a língua, Llansol cria uma obra que desconcerta, não satisfeita de si mesma, e apresenta, como pano de fundo, a ideia de que “o viver é sempre incomportável pelos significados” (LOPES, 2013, p. 34). A autora, ao lidar com um intercâmbio cotidiano e permanente com os seres, cria essa instância da irrealidade, haja vista que entre pessoas, animais, plantas, objetos, lugares e espaços, há uma energia a ligá-los de tal forma que faz deles uma cosmologia. Trata-se de um movimento de escrita que conecta, que une e que transforma tudo num corpo vivo. Em *Despontar uma linha fulgor – a cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol*, Carlos Eduardo Batista de Souza cogita a possibilidade de “considerar a própria grafia llansoliana enquanto *vivo* – deslocada que se encontra do campo da ficção, campo este que é o da metáfora, ou do ‘como se’” (SOUZA, 2018, p. 44).

Tudo reverte, assim, para o corp’a’screver – expressão presente em *O livro das comunidades* e que, juntamente com outras expressões, constitui o conjunto das noções-conceito llansolianas. A paixão pela palavra, pela escrita traduz em linguagem a veneração da presença do vivo que lhe é cara, pois, a autora pensa em várias dimensões desse vivo nessa experiência de escrita.

O conjunto de sua obra é constituído por uma escrita fragmentária. Quando passeamos pelos livros da escritora, observamos que suas histórias não seguem um modelo tradicional, em que encontraríamos a tríade aristotélica princípio-meio-fim. Muito pelo contrário, intuitivamente, vemos que cada livro se apresenta como uma parte ou um grande excerto dos demais livros. É como se cada texto compusesse um grande fragmento, tal que, em conjunção com todos os outros, formasse um livro em devir, o qual, entretanto, não está sob o domínio da sequencialidade. É o que afirma a própria escritora: “o que escrevo é uma narrativa, uma só narrativa que vou partindo, aos pedaços” (LLANSOL, 2011d, p. 48). É como se Llansol pertencesse à família de escritores de que fala Álvaro Lins, ao apresentar Cyro dos Anjos, no trecho: “escritor[a] de um só livro em vários livros, pois são obras que se desdobram e se comunicam como se fosse uma só” (LINS, s. d., p. 5).

Apesar desse caráter fragmentário – tanto da escrita quanto dos livros – intuímos, em sua obra, uma espécie de continuidade sem fim, pois a conjunção de todos os *fragmentos-livros* instaura uma continuidade, ao mesmo tempo apta ao descontínuo, o que nos mostra que seus textos estão em contínuo processo, configurando uma espécie de produção sem fim. As histórias, se é que se pode utilizar esse termo, nos livros, não têm desfecho e, compondo uma

espécie de grande textualidade⁵, há possibilidades de múltiplos caminhos, múltiplas leituras e muitos sentidos, porque, “múltiplos textos entoavam a sua escrita” (LLANSOL, 2014b, p. 33). Podemos afirmar que em toda a sua produção literária – livros, diários, cartas, folhas avulsas e muitos fragmentos – há uma mesma escrita em todos os textos: uma espécie de simbiose textual. Essa simbiose da escrita se caracteriza pela própria natureza da escrita que, além de fragmentária, é composta por desconexões sintáticas, distribuição irregular ao longo das páginas, marcada por traços, espaços em branco e, sobretudo, é desprovida de aspectos semânticos regulares, bem como há presença de personagens históricas que, pela audácia da autora, num ato criativo, são transmutados em figuras, as quais permearão toda a sua obra ⁶. Por isso, quem folheia os livros de Llansol encontra, para dizer a partir de Roland Barthes, uma “linguagem tensa, lacunosa, vacilada” (BARTHES, 1990, p. 135). Por esses aspectos, no percurso de todos os seus escritos, há sempre um momento de revisita, ou seja, há sempre uma retroalimentação que se instaura na obra a partir da própria obra. Há, pois, uma forte interlocução entre os seus próprios textos.

Fora do domínio da linearidade, a escrita da autora é marcada por fluxos de pensamento que se adensam por meio de remissões a outros textos “que se encontram, não como uma composição de citações, mas como vibrações da pluralidade de vozes inscritas na textualidade llansoliana” (CASTRO, 2007, p. 34). Isto é, trata-se de outros fragmentos e outros trechos de livros da própria autora, os quais, por meio de digressões, de iterações e de retomadas às figuras, compõem outras cenas, outros episódios de escritos também da própria autora. Llansol, de modo peculiar e muito produtivo, conduz a retroalimentação de sua obra tanto pelo modo da escrita, quanto pela retomada criativa que faz das suas figuras e dos seus próprios livros. Nesse sentido, a obra da escritora é multiplicativa, pois ela multiplica os níveis de escritura estrutural (natureza da escrita) e figuralmente (cenas, espaços, figuras), e assim, “escrever é amplificar pouco a pouco” (LLANSOL, 2011a, p. 35). A propósito dessa retroalimentação – que confere à obra de Llansol certa ideia de livro-devir, composto de todos os livros dela, ou de uma ideia de escrita-sem-fim, posto que, ao final, há sempre um início que constantemente principia – vamos apresentá-la, posteriormente, de modo mais explícito.

⁵ Textualidade é uma noção-conceito criada por Llansol. Entretanto, na obra da autora, esse conceito não coincide com a noção de textualidade advinda da Linguística textual. Discorreremos sobre essa ideia no capítulo 4, quando pontuaremos como Llansol inova/modifica esse conceito.

⁶ Bach, Copérnico, Espinosa, Nietzsche, Pessoa, dentre outros, são figuras que permeiam a beleza da escrita de Llansol, ao longo de seus textos.

Um dos principais aspectos estéticos da obra de Llansol é o fato de que sua escrita dá corpo a um texto que é construído de forma a criar uma dúvida no leitor: há momentos da *figuração*, há momentos da realidade, do vivo da escrita e da vida da autora. Seria esse um traço da busca da autora que instaura um estado de dúvida e suspensão, no qual o leitor se situa num estado virtual entre o que está sendo de fato vivido e aquilo que é gerado ficcionalmente pela escrita. Para a autora, não interessa uma divisão, mas, importa uma fusão, e nessa fusão se instaura a dúvida em relação àquilo que se lê. Quando autora consegue fazer isso, ela está bem realizada em todos os sentidos possíveis para essa expressão. Desse modo, seu texto nos leva a inferir, por meio da escrita, o que se passa nos seus dias. Convém, então, olhar de modo especial para a “produção de uma nova atmosfera” (LLANSOL, 2011a, p. 135) que condensa toda a sua obra, sem, no entanto, querer recuperar o autobiográfico tradicional bem como negar certo biografismo ou biografema (BARTHES, 1990, 2012).

Sua escrita vai além do registro estático da vida, haja vista que essa escrita – embora de ordem cotidiana – possibilita a reflexão. Assim, “as letras consoantes e consoláveis” (LLANSOL, 2011a, p. 135) costuram toda a obra de Llansol. São, portanto, híbridas as relações entre a subjetividade e a realidade externa, entre o que é real e o que é inventado nas suas tramas textuais. Talvez pudéssemos dizer que Llansol teria duas vidas: uma passada na realidade e outra passada na escrita e o seu tempo se transcorre no diálogo entre esses dois mundos. A escritura é um lugar híbrido por excelência, é um lugar de acesso para as mais variadas ideias e, além disso, uma escritura composta por uma linguagem de qualidade inexcelsível.

A autora detém uma escrita que se mostra menos preocupada com o sentido e mais centrada no movimento. Todo seu trabalho com a linguagem é constituído por uma espécie de pensamento fluido, que a autora transpõe para o texto, sem se preocupar com os valores semânticos de sua enunciação, bem como com a linearidade de suas ideias. Sua criatividade na escrita provém de um pensamento que se constrói mais por meio de uma associação livre do que por meio de uma organização morfossintática da linguagem.

Se cada escritor cria o seu estilo, não parece incoerente dizer que Maria Gabriela Llansol cria, além de seu estilo, sua teoria e sua própria estética. Inegavelmente, Llansol apresenta, em sua prosa “de estranha densidade poética” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 47), um árduo trabalho com a linguagem, com o qual constitui sua estética e, desvelando seu posicionamento enquanto sujeito literário e sujeito crítico, cria também sua própria filosofia.

Numa formulação a respeito de sua relação com a literatura, a autora afirma: “penso que há uma espécie de energia fulgurante que o primeiro texto desperta que chama o segundo texto que vou escrever depois” (LLANSOL, 2011d, p. 13). Nesse sentido, a literatura de Llansol é “o

próprio fulgor do real” (BARTHES, 2002, p. 18), é o fluxo de pensamento sob a forma de impulsos de escrita, compondo uma literatura que introduz uma pletera de possibilidades estéticas e poéticas.

A intervenção de Llansol se traduz por uma paridade do vivo. A autora apreende-o nas pessoas, nas coisas, nos objetos, nos animais, nas plantas, enfim, na própria escritura – no próprio texto. Com isso, somos apresentados a uma proposição ética, por meio de um pacto com a bondade, a beleza, isto é, com a questão estética. Como argumenta Calvino, a propósito da poética de Ovídeo e Lucrécio, “existe entre todas as coisas uma paridade essencial, contra todas as hierarquias de poder e de valor” (CALVINO, 1990, p. 14), o que equivale também para a nossa autora, a qual mergulha nos acontecimentos diários do cotidiano para promover uma sintonia entre o exterior e o interior, no momento de escrever: é como se procurasse o devir das coisas e dos fatos. Por isso, em seu texto, há sempre o devir-outro que caracteriza a transitoriedade das formas e das coisas. Seu discurso elabora-se por meio de imagens híbridas, e, pelas quais, há outro olhar, outra ótica, outra lógica de saber. São imagens que conformam a diversidade das pessoas, dos objetos, dos animais, das plantas e dos seres em geral. Llansol dedica sua arte e seu talento a tudo que uma escritora pode dizer sobre a natureza e a matéria, o que, numa alusão a Nietzsche, para a autora, é o “eterno retorno do mútuo”. Vejamos o que ela nos diz:

Gosto da sua violência porque é pujança, é força contraditória, poder de arranque. Mas, quando essa pujança estabelece limites em torno do humano e das sociedades humanas, isso repele-me. A violência destina-se a criar pujança e não a criar submissão. Quanto maior pujança, maior irradiação criativa. Nietzsche precisava também de escrever por entre a natureza e por entre a matéria. Deslocava-se nos seus passeios e tomava notas, ou as notas tomavam-no a ele. Eu estou imersa quase na mesma realidade: vou passear, vou a mover-me e vejo, por entre o que atravesso, o que escrevo (LLANSOL, 2011d, p. 14-15)⁷.

⁷ Nas citações de Maria Gabriela Llansol, bem como nas de escritores portugueses, optamos por manter a grafia do português de Portugal. Escolhemos também sustentar, nas citações da obra da escritora, na medida do possível, a configuração original dos textos, conforme se encontram em seus livros. Essa medida, ainda que configure uma desobediência às normas da ABNT, é importante para manter a disposição gráfica singular dos textos de Maria Gabriela Llansol. Com isso, nosso intento é ser o mais fiel possível para que o leitor tenha ideia disso. Quanto às citações de obras cuja grafia difere do Novo Acordo Ortográfico da Língua portuguesa, optamos por manter a grafia conforme se encontra no texto citado.

Ao ver, por entre o que atravessa, o que escreve, a escritora faz da pujança sua aposta e sua invenção e, nesse sentido, não pode, derridianamente, “definir a unidade de seu projeto e do seu objeto; não pode escrever o discurso do seu método nem descrever os limites do seu campo” (DERRIDA, 2006, p. 5). Mas, contraditoriamente, por essa força, por esse “poder de arranque”, a sua “irradiação criativa” enuncia sua própria “ciência da escritura” (DERRIDA, 2006, p. 5).

Quando afirmamos que Llansol não pode definir a unidade de seu projeto e do seu objeto, bem como não pode escrever o discurso do seu método, nem descrever os limites de seu campo, queremos ressaltar que todo o trabalho de escrita da autora ocorre a partir de sua imersão na realidade que se torna pensamento e no pensamento que se torna realidade, de tal modo que não há, *a priori*, um trabalho de reflexão sobre o projeto, o objeto, o método e o campo de análise; mas, tudo isso se constitui simultaneamente ao ato de uma escrita que é hesitante e persistente. Entretanto, contraditoriamente, há a invenção de um projeto estético, com objeto, método e campo desenhados pelo próprio gesto da escrita autoral.

Os escritos de Llansol levam a crer que, por “desenvolver sua positividade ao máximo de suas possibilidades, [eles] sejam a errância de um pensamento fiel e atento ao mundo irredutivelmente por vir que se anuncia no presente, para além da clausura do saber” (DERRIDA, 2006, p. 6). Esse mundo por vir – construído na pujança das notas da natureza e da matéria – rompe com os limites em torno do humano e das sociedades humanas. Segundo Derrida, é o mundo “dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia” (DERRIDA, 2006, p. 7). O mundo escritural da autora nos abre novas possibilidades de compreensão da realidade. Esse mundo – no/do texto – tem com a realidade “uma relação de proximidade essencial e imediata” (DERRIDA, 2006, p. 13). De acordo com Augusto Joaquim, para Llansol, “não importa qual ser vivo, desde as plantas, passando pelos bichos, até aos anjos, não importa qual forma de tempo ou estado climatérico” (*apud* BARRENTO, 2007a, p. 4), pois, para a autora, todos esses seres fazem parte da orla e ela os recebe na escrita. Além disso,

a autora convoca-os, escuta-os, estabelece relações afectivas com toda essa gente, interessa-se pelos sinais de que eventualmente sejam portadores. Para que nos emprestem os seus olhos simples, experientes e não ingênuos. Por isso, o texto dá a cada um a sua voz. Há vozes de cão, há vozes de anjos, há vozes de humanos, há vozes de arbustos, há vozes de pedras, há vozes de quadros, de objetos e de estatuária. O texto é um espaço comunicante (BARRENTO, 2007a, p. 4).

O texto, “espaço comunicante” com qualidade de escrita fulgurante, é o mundo que fala e que dá voz a todos os seres que se fundem por meio das relações afetivas. A escrita fulgurante llansoliana produz efeitos de intensa fruição estética, bem como se configura no campo da literatura moderna. A partir da eliminação dos limites do gênero romanesco e da renegação da linguagem realista e da representativa, dentro de um contexto literário e teórico muito complexo, Llansol funda a sua estética “longe da cultura instituída” (BARRENTO, 2007a, p. 8). Outrossim, “Reformulando, num único gesto, os paradigmas literários, o tratamento da linguagem e os problemas nucleares da narrativa” (BARRENTO, 2007a, p. 9), a escritora edifica um projeto estético que não imita nada, e além disso, desafia as fronteiras entre diário, ensaio, poesia, memórias, enfim, ficção. Desse modo, o pensamento llansoliano é definido em si mesmo, o qual advém da “áspera matéria do enigma”, do “mundo [que] está prometido ao Drama-Poesia” (LLANSOL, 2000b, p. 10).

Após esta apresentação geral do universo Llansol, faz-se necessário especificar o objetivo deste estudo. Para esta tese, objetivamos, ao propor uma chave de leitura para a obra de Maria Gabriela Llansol, apresentar uma reflexão sobre a força atuante de sua escrita, a qual abre à linguagem caminhos no movimento incessante de escrever. À pertinência e à persistência dessa força escritural, estamos nomeando *uma escrita por si*. Em outras palavras, este trabalho visa à busca de uma compreensão mais clara do processo de composição da escrita da autora, evidenciando o seu valor estético-literário. O aspecto mais evidente que nos levou a essa nomeação para a produção da escrita da autora é o fato de que, em toda a sua obra, ao longo de todos os seus textos, há uma constante e intensa reflexão sobre o próprio ato de escrever, de produzir seus textos e seus livros. Esse aspecto fica muito evidente a partir da seguinte observação: parece-nos que, durante o ato de escrever, a linha de pensamento constitutiva da grafia da autora é invadida – tomada por expressões – por ideias relativas à escrita, bem como por outras concepções também relacionadas com a obra em si, tais como o ato de ler e de escrever, o leitor e o próprio livro. Além desse, outros aspectos também nos chamam a atenção para caracterizarmos o texto como *uma escrita por si*, a qual, enquanto efeito do uso que a autora faz da linguagem, produz na obra:

- 1) um texto que é tomado como vivo, como um ser, o ser da linguagem;
- 2) um texto marcado por uma relação de fricção entre a multidimensionalidade da realidade;
- 3) um texto construído e constituído por meio de uma metalinguagem⁸ que lhe é própria;

⁸ Para esta tese, diferentemente do conceito linguístico, consideramos a metalinguagem como uma noção que se constitui a partir da própria obra de Llansol. Diríamos: “a substância narrando-se”, expressão que ela utiliza no

4) um texto no qual se funda, se constrói, além de uma teoria textual, também um modelo de estética, divergente da estética realista, aqui tomada com valor de verossimilhança.

Em um primeiro momento, esta pesquisa volta-se para os Diários de Llansol, a saber: *Um falcão no punho* (1985), *Finita* (1987) e *Inquérito às Quatro Confidências* (1996).⁹ Contudo, pelas próprias características dessa escrita – que revela a presença de um projeto estético articulado em torno de noções nucleares para sua obra –, ao longo da elaboração desta tese, utilizamos outros livros além desses três diários.

Em seguida, no capítulo 2, *Um caminho além da linguagem representativa* – com base no pensamento de Jacques Rancière, a partir de uma reflexão sobre o ato de escrever, mais precisamente sobre a escrita –, apresentamos o projeto escritural da escritora, o qual se constitui por meio da não subordinação aos discursos e às imagens, pois se trata de um processo cujo modelo é singularmente divergente da estética realista, aquela com valor de verossimilhança. O capítulo 3 – *Não será talvez logicamente possível, mas é certamente realidade...* – é dedicado à análise da escritura llansoliana, por nós denominada *uma escrita por si*. Neste capítulo, apresentamos nossas reflexões em torno das características que são constitutivas dessa *escrita por si*, na obra de Maria Gabriela Llansol. No capítulo 4 – *Como escrever é agradável. Pelo gesto, pela concentração, pela força empregue nos dedos e nos pulsos* –, interessamo-nos pelas questões que são pertinentes ao programa da escrita literária de Llansol. Essas questões referem-se, de modo especial, às palavras, ao texto, à língua, à linguagem e à obra enquanto “livro-devir”.

Na continuidade da pesquisa, para a configuração final da tese, no capítulo 5 – *Palavras que se juntam* –, intentamos discorrer sobre o campo teórico empreendido pela autora, especialmente, naquilo que diz respeito às noções-conceito, particularmente, o escrevente e o legente, a textualidade e o textuante, a narratividade e as cenas fulgor, o dom poético e o corp’ a’ screver, a sobreimpressão e a signografia. Nas considerações finais – *Era o fim do texto, mas fim provisório...* –, discorreremos sobre mais desdobramentos e a pertinência das questões que o texto da escritora tem nos demonstrado ao longo deste estudo.

Jogo da liberdade da alma, em que Spinoza é uma chave. A substância narrando-se pensa, sem que precise sobre si refletir. O seu narrar em imagens é já pensamento, plano de pensamento e imagem, sem que haja extratos de pensamentos que se tomassem a si ou ao texto como objeto. Muitas vezes no texto de Llansol as coisas se parecem com o já visto: parece metalinguagem, mas a lógica é outra.

⁹ Os três diários foram as primeiras publicações de Maria Gabriela Llansol a chegarem ao mercado brasileiro, em 2011, publicados pela editora Autêntica, tendo, como editora responsável, Lucia Castello Branco.

2 UM CAMINHO ALÉM DA LINGUAGEM REPRESENTATIVA ¹⁰

A narrativa que a estas páginas vai estando subjacente não precisará, finalmente, de ficção.

Maria Gabriela Llansol, *Finita: diário II*.

Um dos textos fundamentais dentro da tradição ocidental para se pensar a história e o valor do conceito de escrita é a última parte do diálogo de *Fedro*, de Platão (2000). O mito de *Fedro* fixa uma concepção metafísica de linguagem, a qual marcará, ao longo dos séculos, todo o pensamento ocidental. Essa concepção metafísica de linguagem se fundamenta a partir da oposição entre a fala e a escrita. A fala é colocada numa posição de superioridade em relação à escrita, pois, a fala seria, por sua proximidade com a voz, a representante por excelência do *logos*. A escrita, por sua vez, é colocada como oposição à pureza da voz e, nesse sentido, é rebaixada em relação à primeira. A escrita é, para Platão, “superfície de signos mudos, privados do sopro que anima e transporta a palavra viva” (RANCIÈRE, 2005, p. 21). Todavia, a noção de escritura supera o mito de sua invenção, desenvolve-se e perpassa todo o pensamento ocidental, ao longo dos tempos.

No prefácio de *Políticas da escrita*, Jacques Rancière propõe uma densa reflexão sobre o conceito de escrita. Para ele, escrita é um conceito político, pois aponta para um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais, pois

escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

A escrita é política porque o gesto de escrever pertence à constituição estética da comunidade e serve como alegoria dessa constituição. A constituição estética é o lugar do sensível que constitui a comunidade. E a “partilha do sensível” é o efeito que se produz na relação entre aquilo que é partilhado e a divisão das partes que são exclusivas. A escrita não é

¹⁰ Cf. BARRENTO, J. (Org.). *Llansoliana (II)*: bibliografia comentada de Maria Gabriela Llansol (1962-2006). Colares: Espaço Llansol, 2007a.

apenas instrumento de poder ou via para o saber, pois, o ato de escrever, além de ser o exercício de uma competência, é um modo de existência do sensível ao mesmo tempo em que dá sentido a essa existência. Assim, a escrita, enquanto uma ordem política, “se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e do dizível” (RANCIÈRE, 1995, p. 7-8). Ainda nas palavras de Jacques Rancière, “a escrita é política porque traça, e significa, uma redivisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma redivisão entre a ordem do discurso e a das condições” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Mas, como a escrita traça a redivisão entre as posições dos corpos e o poder da palavra soberana?

Jacques Rancière (1995) afirma que essa redivisão tem por origem exatamente o mito platônico de *Fedro*, o qual influencia o pensamento ocidental sobre a escrita. No mito de Fedro, segundo o teórico, a escrita sofre uma dupla crítica: a de ser, contraditoriamente, muda e falante demais.

A respeito da perspectiva muda,

entendamos com isso que não há nenhuma voz presente para dar às palavras que ela arruma o tom da verdade delas, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para recebê-las e fazê-las frutificar. A escrita está liberta do ato de palavra que dá a um *logos* sua legitimidade, que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

E sobre o aspecto de ser falante demais:

a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não, falar. Qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais “a dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível. Há escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Nessa oposição entre a fala (voz viva) e a escrita (letra morta) reconhecemos duas maneiras de circulação dos enunciados: um acompanhado e um livre. O enunciado acompanhado, aquele que tem um dono, um pai, é demonstrado pela fala. O enunciado livre, aquele que não tem dono e não tem pai, é representado pela escrita. A escrita, portanto, ao separar o enunciado da voz que o enuncia, dá-lhe um destino que lhe é próprio, um destino livre, que, contudo, demarca a inferioridade de sua condição, haja vista que é uma palavra morta, palavra sem ninguém, desligada de produtor e de receptor e, portanto, palavra sem caução, sem garantia. A fala, por outro viés, estabelece uma proximidade do enunciado à voz e, portanto, daí decorre o seu privilégio em relação à escrita, pois, na fala, a palavra está seguramente viva e em garantia na presença de quem a pronuncia.

Nessa ordem de pensamento, a escrita, ao separar o enunciado da voz, embaralha a relação ordenada do fazer, do ver e do dizer. Entretanto, essa perturbação da escrita muda/falante faz com que ela (a escrita) seja “duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 9). É como a palavra sagrada, palavra pura do Oráculo que, sem autor, sem pai, sem origem, é mais original. Assim, eis o mal da escrita, para o qual não há como determinar a cada palavra a coisa exata que ela representa ou a noção de que ela é signo.

A propósito da reflexão sobre a palavra escrita, lembramos o texto “A besta de Lascaux”, no qual Maurice Blanchot argumenta sobre a experiência dos limites da linguagem a partir de um poema de René Char e de *Fedro*, de Platão. Blanchot evoca o surgimento da palavra escrita e nos apresenta “uma voz vinda de outro lugar” (BLANCHOT, 2011a), uma voz que não pertence nem ao autor e nem ao leitor e é, além disso, uma voz silente. Essa palavra escrita que é sem ninguém, desligada de produtor e de receptor, Blanchot a coloca em questão: “o que é essa palavra que não tem atrás de si a caução pessoal de um homem verdadeiro e preocupado com a verdade?” (BLANCHOT, 2011a, p. 54). Essa dúvida suscita o problema da comunicação escrita que se direciona para dois mundos. De um lado, o saber impessoal do livro que não tem garantias por meio do pensamento de uma única pessoa e é um saber que está ligado a uma técnica sob todas as formas, sendo, portanto, a palavra escrita, uma técnica. De outro lado, outra linguagem impessoal: a palavra pura que dá entendimento ao sagrado, e que os modernos já não mais se contentam em escutar.

Assim, tudo o que é dito contra a escrita serve, com eficiência, para desacreditar a palavra recitada, na qual o poeta ou o seu eco não passam do instrumento irresponsável de uma linguagem que o ultrapassa infinitamente. Com isso, a palavra escrita se aproxima da palavra

sagrada e parece carregar na obra a sua estranheza, além de herdar a sua desmesura, seu risco e sua força, que escapam a todo cálculo e recusa toda garantia:

Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, remete a algo mais original. Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. E o oráculo, não mais que a escrita, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com deus (BLANCHOT, 2011a, p. 55-56).

Conforme afirma Blanchot, “Sócrates permanece assombrado com esse silêncio que fala” (BLANCHOT, 2011a, p. 56): a palavra escrita. Ele (Sócrates) sofre diante da estranheza da obra escrita e da obra de arte, pois a essência insólita delas inspira-lhe desconfiança. O que lhe perturba e causa mal-estar, tanto na escrita quanto na pintura, é o silêncio, o mutismo em si mesmo inumano:

Nada de mais impressionante do que essa surpresa diante do silêncio da arte, esse mal-estar do apreciador de palavras, o homem fiel à honestidade da palavra viva: o que é isso que tem a imutabilidade das coisas eternas e que, no entanto, não passa de aparência, que diz coisas verdadeiras, mas atrás do qual só existe o vazio, a impossibilidade de falar, de tal maneira que aqui o verdadeiro nada se encontra capaz de sustentá-lo, aparece sem fundamento, é o escândalo do que *parece* verdadeiro, não passa de imagem e, através da imagem e da aparência, atrai a verdade para dentro das profundezas onde não há verdade, nem sentido, nem sequer erro? (BLANCHOT, 2011a, p. 56-57, grifo do autor).

A palavra escrita é, portanto, sem diálogo, muda, voz de silêncio: é a palavra sagrada, a mais original, sem original. Entretanto, Sócrates não quer essa palavra que nada diga e que por trás de si nada dissimule; ele quer uma que seja segura, na qual ele pode se fiar: palavra de alguma coisa e palavra de alguém. Segundo Blanchot, Heráclito, então, responde a Sócrates ao reconhecer, naquilo que faz da palavra impessoal da escrita e da arte um perigo, um escândalo, a verdadeira autoridade da linguagem. Para Heráclito, a palavra do oráculo (ou a palavra impessoal da escrita) não exprime e nem dissimula nada, mas indica:

Ela anuncia, porque começa. *Indica* o futuro, porque ainda não fala: linguagem do futuro, pelo fato de ser ela mesma uma espécie de linguagem futura, que sempre se antecipa, não tendo sentido e legitimidade senão adiante de si mesma – ou seja, fundamentalmente injustificada (BLANCHOT, 2011a, p. 59, grifo do autor).

Nesse sentido, essa linguagem futura, da qual nos fala Blanchot, traz em si mesma a ideia de porvir, porque não se justifica, simplesmente é. É a palavra-potência, pois “ainda mais rara é a palavra que, em seu silêncio, é reserva de uma palavra por vir e nos volta, ainda que perto do nosso fim, na direção da força do começo” (BLANCHOT, 2011a, p. 61).

É essa palavra escrita – do porvir, em devir, em potência, menos que escrita, mais que escrita, a boa escrita – que, em suas reentrâncias, é por excelência futura e impessoal, que “une com firmeza, no espaço que o pressentimento retém, a palavra ao impulso e, pelo impulso da palavra, retém firmemente o advento” (BLANCHOT, 2011a, p. 60) da obra de Llansol.

Vale ressaltar que as reflexões de Blanchot, bem como o pensamento de Rancière, que retomaremos a seguir, serão úteis para pensarmos a força da palavra escrita tal como ela se apresenta na obra de Maria Gabriela Llansol. Assim, diríamos que o que pode combater o mal da escrita é o sonho de uma outra escrita:

o que pode corrigir o mal da escrita é uma outra escrita, menos que escrita, mais que escrita, falando quando é preciso falar, esquivando-se quando é preciso se esquivar. Menos que escrita: um puro trajeto do logos que não se expõe a nenhum desvio, que não passa por essas palavras/pinturas e esses homônimos/simulacros que falam com todos sem serem destinados a ninguém. Mais que escrita: uma escrita cujo teor seja indelével, infalsificável, pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade (RANCIÈRE, 1995, p. 10).

Essa escrita, menos que escrita e mais que escrita, é a utopia de uma apresentação não mimética e imediata do sentido no sensível. A boa escrita é, então, menos que escrita, trajeto quase imaterial do sentido; percurso puro “sem instrumento de escrita” em harmonia com o ritmo vital da comunidade sã, mas também é “escrita mais que escrita, aquela cuja verdade é subtraída aos suportes frágeis e aos signos ambíguos da escrita, traçada de modo indelével e infalsificável na própria textura das coisas” (RANCIÈRE, 1995, p. 11). Para o autor, é a mimese anti-mimética atestada pela arquitetura do diálogo platônico. É um dispositivo de escrita em

que há a dramaturgia da recusa da escrita, bem como o mito da escrita mais que escrita, pois é o dispositivo que abre o espaço textual denominado pelos modernos de literatura, a qual

é o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mimese poética leva à discussão sobre a verdade ou a falsidade da escrita. Para além da mimese, recusada por Platão, regulamentada por Aristóteles, expulsa da revolução estética moderna, estende-se o terreno em que a questão da semelhança – da verdade e da falsidade da representação – cede o lugar a uma outra questão de verdade: a do corpo que pode confirmar a letra numa escrita mais e menos que escrita. É no jogo dessa outra verdade que a literatura se acha presa. Ela é essa poesia do “além da poesia”, à qual cabe a tarefa de enunciar o mito da outra escrita (RANCIÈRE, 1995, p. 14).

Nesse sentido, o que se opõe à mimese é um combate entre o ato singular de escrever, a palavra livre da mimese e as diversas formas do grande mito da “verdadeira” escrita. Arriscamos afirmar que há literatura “porque há palavras sobrando, palavras sem referente e enunciados sem pais que desfazem qualquer lei de correspondência entre a ordem das palavras e das coisas” (RANCIÈRE, 1995, p. 15). Assim, o mal ou a desordem da escrita – “a desordem das palavras sem referentes e dos enunciados mudos/falantes” – uma “inquietação da literalidade” (RANCIÈRE, 1995, p. 17) só podem ser curadas pela literatura, pois,

certamente a literatura é impotente para dar às palavras os referentes que elas não têm. O que ela pode emprestar, em troca, é um corpo. E a literatura tem esse poder em função de uma capacidade singular: a capacidade de representar, ela mesma, o papel de antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da escrita democrática uma carne “anti-literária”, de fazer com que eles pareçam carregar consigo o corpo vivo da sua própria enunciação. [...] um modo de utilizar a literatura como antiliteratura, para dar às letras mudas/falantes da escrita o corpo mudo/vivo da verdade delas (RANCIÈRE, 1995, p. 17).

Muito provavelmente, disso decorre a possibilidade de a literatura dar à vida obscura o brilho do Único e do ímpar, por meio da “entrada democrática da escrita na vida de qualquer um e de qualquer vida na vida da escrita” (RANCIÈRE, 1995, p. 101).

Pensamos, com Rancière, que a vida obscura de Maria Gabriela Llansol ganha “o brilho do único” porque a cena de sua escritura é, justamente, uma maneira de experienciar, à maneira de Michelet, a literatura como “antiliteratura”, haja vista que sentimos que Llansol dá “às letras

mudas/falantes da escrita o corpo mudo/vivo da verdade delas” (RANCIÈRE, 1995, p. 17). Nessa perspectiva, o texto ou a escritura é a principal figura da obra da Gabriela Llansol e esta se torna mais forte do que a figura da “escritora”, mais do que a figura notória da autoria, pois é o corpo que adentra o universo do texto, de certa literatura:

Essa escrita que é sobretudo traço, Llansol busca inscrever, introduzindo o corpo do sujeito, o seu corpo, na página branca: marcada por um traço horizontal que corta a narrativa (o “lugar do leitor, o lugar da palavra que falta”, ela diz no texto), sua escrita marca, assim, através do traço, a introdução do corpo da autora no papel, seu gesto de sulcagem da página (CASTELLO BRANCO, 1993, p.110).

Trata-se de uma mudança numa prática em que o principal conteúdo é que há linguagem e que essa linguagem nos leva a dimensões heterogêneas que não têm nada em comum com o processo de construção representativa, ainda que possamos crer que, em Llansol, encontramos a escrita como efeito do pensamento e da ordem do que ela denomina como *dom poético*, pois sem este “a liberdade da consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afetos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar de existentes-não-reais” (LLANSOL, 1994, p. 120).

Diante disso, buscaremos, com o apoio das reflexões de Rancière, marcar algumas características que circunscrevem a escrita de Llansol, bem como as formas possíveis dessa escrita no domínio daquilo que estamos nomeando de *uma escrita por si*.

Inicialmente, conforme salientado na introdução, nosso foco de análise perpassa os Diários de Llansol, a saber: *Um falcão no punho*, *Finita e Inquérito às quatro confidências*. Entretanto, nosso campo de pesquisa não se atém apenas aos *Diários*. Vale ressaltar que a leitura da obra provoca um curto circuito nos paradigmas literários, especialmente naquilo que diz respeito a uma ordem de classificação dos gêneros, pois seus textos não se conformam a um ou outro gênero específico. Não obstante essa reformulação, constitutiva de toda a tessitura da obra, os três livros foram publicados com o subtítulo de *Diário I*, *Diário II* e *Diário III*, respectivamente.

Por sua vez, os *Diários* da escritora vão além do que se convencionou sobre esse tipo textual, haja vista que não se trata de um eu autobiográfico ou de uma autobiografia com pretensão de verdade. A trilogia dos Diários se distingue do conjunto de sua obra, especialmente, pela marcação cronológica, embora essa característica também apareça em

outros livros. Neles, como também em toda a obra da escritora portuguesa, encontramos as constantes ressonâncias e reentrâncias entre o vivido e o escrito.

Segundo Jacques Rancière (1995), “a noção de escritura” desenvolve-se, ao longo do tempo, e “supera o mito de sua invenção”. Assim, interessa-nos a reflexão que o autor faz sobre a noção de escrita porque o texto ou a escritura é a principal figura da obra de Llansol e, nesse sentido, o ato de escrever, de produzir seus livros é o tema fundante de seu gesto. Ela diz:

Confronto estes dias com o período final da minha adolescência em que sofria de uma doença ligeira de fadiga. Vinda do liceu, ou já em férias, só me restavam forças para, na imobilidade, ler, acrescentando-lhes o gozo ilícito do meu próprio corpo. Sob o signo da falta, eu gozava e lia e, agitando-me, sem violência, nesta contradição fundava a escrita (LLANSOL, 2011a, p. 10).

Para Rancière, o ato de escrever pressupõe uma relação em cadeia que envolve a mão, que traça linhas ou signos, o corpo, a alma que anima, outros corpos que formam uma comunidade, bem como essa comunidade com a sua própria alma. O ato de escrever, para Llansol, também representa essa complexa cadeia de relações que se dá entre a mão, o corpo, a alma e a comunidade. Podemos depreender de seus textos que há uma intensidade dessas relações na própria escrita que vai surgir, ao longo de seus livros. Em todo o percurso de sua obra, Llansol põe em prática um procedimento de escrita que partilha “desta relação amante” (LLANSOL, 2011a, p. 17). Essa relação amante é, para a autora, constitutiva de um dispositivo de escrita que reordena ou, melhor, que põe em cena todas as relações – possíveis e impossíveis – entre a mão, o corpo, a alma e a comunidade. Nesse sentido, o texto llansoliano está a contar sobre essa relação amante, que ocorre na escrita, entre toda espécie de seres: humanos, animais, plantas, espaço, tempo, ou seja, o fulgor de todas as coisas.

Em seus textos, o traçado da escrita experimenta as palavras sem referentes e os enunciados vazios, os quais compõem uma obra revolucionária, no sentido dado por Barthes (2002), em que a escrita se nutre da vida e a vida se nutre da escrita. Há, portanto, um texto inquietante, que se constitui na “margem da língua” e que se “perde da literatura” (LLANSOL, 2011a, p. 12), mas que, no entanto, salva:

Troveja; aqui é o Brabante; li, para consolar-me de ter de prosseguir este caminho, alguns parágrafos de

Na Casa de Julho e Agosto, e pressinto que alguém fez um trabalho que tem o fundamento em si mesmo, cujo eco é apenas uma nova sequência de trabalho; assim, sabendo como as árvores nos protegem, vivo para escrever e ouvir e, hoje, fui um dos primeiros leitores de *Na Casa de Julho e Agosto*; tão profundamente me sensibilizou o texto que, depois de me ter esquecido do que ia dizer, ou seja, escrever a seguir, me sentei no banco verde do jardim, junto de *Prunus Triloba*, a reflectir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravessei a língua, desejando salvar-me através dela (LLANSOL, 2011a, p. 12).

O projeto literário de Llansol gira, especial e singularmente, em torno da escrita. Parece incessante a reflexão sobre o próprio ato de escrever, sobre a escrita em si que permeia de modo mais acentuado os seus *Diários*, mas, além deles, todo o conjunto de seus textos. Ao apresentar, em sua textualidade ¹¹, essa reflexão sobre o escrever, no momento do próprio trabalho de escritura, a autora, no manejo que faz da linguagem e num ato criativo, produz uma tessitura com características híbridas no tocante à estrutura textual, isto é, a autora coaduna a fala (voz viva) e a escrita (letra morta); a esse respeito, ela diz: “Escrevo ouvindo, na ilusão corrigida, a minha própria voz” (LLANSOL, 2011b, p. 101). Nesse aspecto, paradoxalmente ao mito de Fedro, em que há relevância da fala em relação à escrita, Llansol executa o “mal da escrita” (RANCIÈRE, 1995), porque em sua textualidade há uma escrita que, contraditoriamente, é “muda e falante demais”. Nessa textualidade, esse mal “vem embaralhar qualquer relação ordenada do *fazer*, do *ver* e do *dizer*” (RANCIÈRE, 1995, p. 9, grifos do autor). E nós ainda acrescentaríamos, além do fazer, do ver e do dizer, o sentir. Apesar desse embaralhamento de qualquer relação entre o fazer, o ver, o dizer e o sentir, para autora, a escrita salva, pois, esta é projeto de vida e a vida é projeto de escrita. Mas, essa escrita, tal qual um *phármakon*, tanto fere quanto salva.

Jacques Derrida, em sua obra *A farmácia de Platão*, ao ler a tradição Ocidental, com vistas a questionar sobre a metafísica, a qual é constituída a partir dos binarismos, e se basear sempre na ordem de uma decisão, empreende uma reflexão sobre a escrita no Ocidente com a proposição de uma desconstrução, dentro do pós-estruturalismo. Contra o ideal metafísico da presença, Derrida postula uma série de conceitos para embasar essa desconstrução do

¹¹ *Textualidade* é um dos conceitos formulados pela escritora ao longo de sua obra. Nas palavras de Elisa Arreguy Maia, “a Textualidade Llansol vem a ser uma escritura que se afirma enquanto uma operação de subversão do sujeito – de um sujeito que se reinventa na e pela escrita e, ainda, a textualidade é também uma operação que suporta uma mutação no campo da literatura” (MAIA, 2013, p. 47). Discorreremos sobre essa noção-conceito no capítulo 5.

pensamento platônico. É importante evidenciar que tais concepções não correspondem a uma hermenêutica tradicional, pois elas trazem no seu bojo a ideia de indecível, ou seja, o pensamento fora da ordem de uma decisão. Na lista desses conceitos do teórico, interessa-nos, neste momento, a ideia de *phármakon*, a qual, sendo da ordem desse indecível, margeia tanto o benéfico quanto o maléfico, tanto o remédio quanto o veneno. Além disso, é um conceito potente porque pode “jogar” – ou trapacear como diria Roland Barthes (2002) – com os binarismos. Assim, a ambivalência do *phármakon* faz com que ele não seja puramente benéfico ou puramente maléfico.

Ao considerarmos a potencialidade do texto literário de Llansol, nossa ilação é no sentido de considerar que a escrita dessa autora converge com um *phármakon*, ou seja, trata-se de um projeto de escritura que, rompendo com um modelo de escritura domesticada, não expõe as regras e se funda a partir de uma ausência (que não é a morte) do autor.

A escrita como *phármakon* é uma potência oculta, “oblíqua e dissimulada”, pois joga com os sentidos e trapaceia. Nesse âmbito, na escritura llansoliana, notamos uma tentativa de reabilitação da escrita, em contraposição a Platão, para o qual escrita é morta e está afastada do pai (aquele que fala), na medida em que a autora considera não a verdade, o saber fora da escrita, mas com a escrita. Para Platão, a escrita está distante do espaço da voz. Llansol, em modo de arte e tal como fez Nietzsche lido por Deleuze (1998, p.259-272), reverte o platonismo e transforma essa escrita em potência da margem: escrita ambivalente, errante, nômade – que oscila na indecibilidade; escrita-*phármakon* – que, no jogo da trapaça, fere e salva. A propósito do projeto de escritura de Llansol vale ressaltar que essa escrita, não obstante a sua capacidade de salvar, é da ordem de um combate, de uma tensão. É, nesse sentido, uma escrita que transita, que oscila entre o remédio e o veneno: um *phármakon*.

São atribuídos à escrita, enquanto *phármakon*, propriedades e poderes ambivalentes capazes de salvar, mas também de matar. Há, portanto, uma tensão no gesto de escrever, o qual parte de uma necessidade interior e torna-se um vício. A escrita torna-se ambivalente, pois, delineia-se o embate entre a experiência da vida e da morte, o que revela a tensão entre duas decisões binárias tradicionais. Com isso, há uma tensão permanente entre os elementos que compõem os pares de uma oposição, mas, resistindo a essa lógica binária, a linguagem (escritura) oscila na indecibilidade a fim de desconstruir a noção de conceitualização na forma de binarismos, bem como de apagar a diferença aí implicada.

O feitiço de *uma escrita por si*, em Llansol, leva-nos a refletir sobre os riscos das verdades, dos binarismos e dos maniqueísmos. Esse feitiço¹² de *uma escrita por si*¹³ possibilita-nos duvidar dos totalitarismos, dos universalismos e de desconstruir as verdades estabelecidas. É, por isso, uma escritura que nos punge e, no entanto, causa prazer. Trata-se de um feitiço na medida em que Llansol escreve sobre o seu próprio escrever. Desse modo, feitiço está relacionado diretamente ao fazer e trata-se de um certo fazer com as palavras na medida em que, para a autora, não há diferença entre o fazer e o pensar. Nesse sentido, em sua obra, o que há é a persistência de uma leitura embasada no compromisso com a linguagem, com a política e com a mensagem, ainda que, para a autora, essa mensagem não se coloque enquanto primazia do sentido.

Ainda consoante Rancière (1995), arriscaríamos a afirmar que Llansol, ao executar literalmente o mal da escrita, simultaneamente, realiza o sonho de uma escrita menos que escrita e mais que escrita, a qual, nas palavras de Rancière (1995), é a boa escrita. Esta é aquela que abre “à discussão sobre a verdade ou a falsidade da escrita”, sobre “a questão da semelhança – da verdade e da falsidade da representação” e que “cede o lugar a uma outra questão de verdade: a do corpo que pode confirmar a letra numa escrita mais e menos que escrita” (RANCIÈRE, 1995, p. 14).

A “boa escrita” de Llansol, especialmente nos seus *Diários*, desvela-nos a inquietação da autora, ao tecer os seus textos: é uma escrita que embaralha os modos do fazer, do ver, do dizer e do sentir e, portanto, há uma manifestação singular de um texto que se constitui “na exterioridade da apresentação sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 32). O movimento textual, pela experiência do sensível, revela “uma posição de enunciação [que] se reduz a uma maneira de ser” (RANCIÈRE, 1995, p. 33). Trata-se “de uma maneira de ser que não conhece a separação

¹² O significado de “feitiço”, da maneira como o termo é compreendido neste trabalho, remete, de certo modo, a **poiésis**, a uma espécie de **poética** da “escrita por si” em Maria Gabriela Llansol. Nossa escolha por “Feitiço de *uma escrita por si*” em Maria Gabriela Llansol se deve ao fato de que o termo “feitiço” se relaciona com o termo “fazer”, e, no caso da autora, trata-se de um fazer com as palavras no intervalo da escrita e do pensamento. Há, pois, uma prática, um fazer artesanal com as palavras. Chamamos a atenção para o fato de que, no senso comum, a palavra “feitiço” remete também aos termos “indole” e “moral, e a algo do campo identitário, como se percebe em frases como “Isso não é do feitiço de fulano” ou “Isso não é do seu feitiço”. Entretanto, não é esse o sentido com que trabalhamos neste estudo. Quanto à expressão “escrita por si”, interessa-nos o deslocamento de “uma escrita **de** si”, de ressonâncias de testemunho, para “uma escrita **por** si”, a qual vai ser caracterizada ao longo desta tese.

¹³ Ao longo deste estudo, evidenciaremos que, no processo do feitiço de *uma escrita por si*, a escrita é por si, mas não no sentido de ser ensimesmada, indicando certa individualidade. Ao contrário, é uma escrita da ordem de uma singularidade. Nesse sentido, trata-se de um fazer, de um feitiço de uma escrita que se projeta para fora de si, que se abre para fora de si mesma (como o amor). E, nessa abertura, essa escrita indicaria o encontro, o atrito. Nesse movimento para fora de si, é possível ver uma denúncia de todo totalitarismo, de todo universalismo e a desconstrução de verdades já estabelecidas. É possível refletir sobre os riscos das verdades, dos binarismos e dos maniqueísmos.

dos modos do fazer” (RANCIÈRE, 1995, p. 32), do ver, do dizer e do sentir. Escreve sem cindir: “Llansol, por sua vez, procura na palavra o que é cisão, mas não se detém aí: visando ao que se oculta na realidade das palavras, procura traduzir como quem olha sem cindir o corpo do poema, na transposição de uma a outra língua” (COSTA, 2014, p. 102).

A condição do texto llansoliano “não tem outro sonho senão o de conhecer, e todos os livros, limites e indícios da vida quotidiana lhe parecem pequenos microcosmos justapostos com o mesmo fim, ou a mesma origem” (LLANSOL, 2011a, p. 9) que, para a autora, resume-se na arte de, por meio da escrita, contar: “Suplico-lhes em nome de um poder de língua, sabendo que esta vida em que não há dias menores é uma arte de contar_____” (LLANSOL, 2011a, p. 9). Nesse sentido, em seus *Diários* e também em toda a sua obra, o universo dos acontecimentos cotidianos, dos objetos, dos animais, das plantas, das pessoas e das ações (fazer, ver, dizer e sentir), ou seja, “o conjunto das relações que existe em tudo” (RANCIÈRE, 1995, p. 43) faz vínculo com a escrita, com a obra. Sua arte de contar se manifesta por uma escrita saturada de índices que mesclam realidade e cenas fulgor, bem como índices que refletem o conhecimento da arte de escrever.

Como bem observa Vania Baeta Andrade, seguindo os passos da própria Llansol: “a distinção entre o que é diário e o que é ficção torna-se difícil e até mesmo inócua no universo llansoliano, onde ainda a própria categoria ficção cai em ruínas” (ANDRADE, 2001, p.16). Apesar dessa consciência, da negação de uma ideia tradicional de ficção no universo da escritora, para nosso estudo da arte de escrever de Maria Gabriela Llansol, vamos considerar o conceito de ficção proposto por Jacques Rancière em *A partilha do sensível*, a saber:

Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. [...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado. (RANCIÈRE, 2005, p. 53-58).

A partir do exemplo da “ficção de Homero”, Jacques Rancière mostra que “a questão da *lexis* se resolve simplesmente: uma posição de enunciação se reduz a uma maneira de ser” (RANCIÈRE, 1995, p. 32). Algo semelhante ocorre no movimento da escrita de Maria Gabriela Llansol, por meio de uma série de discursos que aproximamos da noção de autonomização ou absolutização da escrita, propostas por Rancière. A respeito disso, o autor diz: “Essa absolutização muitas vezes se resume no conceito de ‘intransitividade’: conceito de um desvio

da linguagem de sua função comunicativa, de uma reversão da escrita sobre ela mesma que a entregaria, no fim das contas, a seu avesso silencioso” (RANCIÈRE, 1995, p. 89).

Assim, o que Llansol se propõe a fazer é também matéria de poema, pois “há poesia durante tanto tempo quanto um modo de vida não esteja submetido às estritas leis do entendimento separador e uma língua não se reduza a um sistema de signos inteiramente disponível para a significação. Há poesia enquanto haja um atraso do sentido” (RANCIÈRE, 1995, p. 91). Nesse aspecto, a escritura llansoliana possui um modo de existência e de apropriação múltiplo, e não o simples estatuto de fragmentos de diários, de acordo com Rancière (1995, p. 96). É o *locus* em que a vida constitui um lugar de escrita.

A experiência do escrever da escritora pode ser pensada como uma forma específica de enunciação, um modo de acompanhar seu *dito*, de desdobrá-lo num espaço perceptivo, em que o *eu*, que acompanha a escrita e se faz como ressonância de seu ato, é uma subjetividade que “faz coincidirem palavras com coisas, enunciados com visões, e estabelece nesse percurso uma relação com o *nós* da comunidade” (RANCIÈRE, 1995, p. 108). A subjetividade própria da escritura tem a ver com a maneira de se deslocar por um território, num certo tipo de coincidência entre visões e palavras, que constitui esse território em espaço de escrita onde já não é mais necessário que haja uma ligação entre “a ‘verdade’ da enunciação à ‘qualidade’ de um representado” (RANCIÈRE, 1995, p. 109). Esse território – espaço do escrever – “se situa no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação, impõe o reconhecimento de uma significância imediata no sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 109). Trata-se, nesse sentido, da “representação do que se pode chamar seu corpo de enunciação” (RANCIÈRE, 1995, p. 144).

O texto de Llansol está repleto de imagens que atraem para si as palavras que se lançaram à procura das coisas (RANCIÈRE, 1995, p. 123). Para Rancière, na medida em que as palavras não correspondem às coisas, o artista “inventa a arte de fazê-las falar fazendo-as silenciar” (RANCIÈRE, 1995, p. 214). De forma semelhante, o que a autora faz é desenhar seu corpo de enunciação, é “dar às palavras não seu referente, mas sim a sua voz, o corpo ao qual elas pertencem” (RANCIÈRE, 1995, p. 216). Então, contrária às hierarquias da representação, essa escritura se identifica com uma “estética geral” (RANCIÈRE, 1995, p. 115) que expressa as leis do sentir, o comunicável da sensação em geral. O que “sustenta o projeto de escrever”, fundamentalmente, é a ruptura das regras que separam os domínios da realidade e da ficção, pois, em Llansol, rasgam-se os limites de assuntos e de gêneros.

As reflexões de Rancière articulam-se com o posicionamento llansoliano na medida em que, para a escritora, escrever é, de algum modo, ficcionalizar os domínios da realidade e, com

esse gesto, deixar entrever o desenho de um programa estético, que, estando às voltas com o retorno do autor e da autorreferência, impõe dúvidas, desmancha qualquer certeza e cria possibilidades de se instituir como sujeito de linguagem. Nesse sentido, Llansol insere-se na tradição de escritores-críticos, pois escreve o que escreve e reflete sobre o seu próprio fazer literário. Como escritora, ela se faz na confluência entre vida e arte, por meio da literatura como experiência.

Cabe-nos, aqui, precisar a noção de experiência, isto é, esclarecer o modo como consideramos esse conceito em nossa tese. Julgamos útil explicitar em poucos (alguns) traços a força da experiência tal como ela se revela na obra de Llansol. Contentamos em dizer que, para elucidar essa experiência que está em jogo na escritura llansoliana, retomamos o pensamento de Jorge Larrosa na obra *Tremores: escritos sobre experiência*. Desse texto, interessa-nos, especialmente, os capítulos 1 e 2 – *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* e *A experiência e suas linguagens*, respectivamente. No capítulo 1, o autor, ao refletir sobre a relação dos dualismos ciência/técnica ou teoria/prática, apresenta a concepção de sujeitos técnicos e sujeitos críticos como partidários da ciência aplicada e da práxis política, respectivamente. A partir dessa reflexão, o autor propõe uma possibilidade de pensar a partir do par *experiência/sentido*.

Jorge Larrosa tem a convicção de que “as palavras criam sentidos, criam realidades e funcionam como potentes mecanismos de subjetivação” (LARROSA, 2014, p. 16) e, além disso, ele crê no poder e na força delas, pois, conforme afirma, fazemos coisas com as palavras e elas também fazem coisas conosco. Segundo ele, são elas que “determinam o nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, a partir de nossas palavras” (LARROSA, 2014, p. 16). Com isso, o ato de pensar vai além de raciocinar, calcular ou argumentar, porque pensar é sobretudo “dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, tem a ver com as palavras” (LARROSA, 2014, p. 16-17). O autor afirma que Aristóteles definiu o homem como animal dotado de razão, mas, para Larrosa, “o homem é um vivente com palavra” (LARROSA, 2014, p. 17). Nesse sentido, o homem não tem a palavra ou a linguagem como uma coisa, uma faculdade ou uma ferramenta, mas ele é a palavra, ele é enquanto palavra, e todo humano tem a ver com a palavra, se constitui em palavra e está tecido por ela. Portanto, segundo o próprio pensador, “o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra” (LARROSA, 2014, p. 17).

Quando fazemos coisas com as palavras, estamos dando sentido ao que somos e ao que nos acontece, estamos correlacionando as palavras e as coisas, nomeando o que vemos ou o que sentimos e estamos vendo ou sentindo o que nomeamos. Conforme afirma Larrosa, dar nome

ao que fazemos, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é apenas uma questão terminológica. Segundo suas concepções,

as palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E, por isso, as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras palavras são lutas em que se joga algo mais do que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras (LARROSA, 2014, p. 17-18).

Essa reflexão remete-nos ao poema *O lutador*, do poeta Carlos Drummond de Andrade, o qual transcrevemos abaixo, haja vista que ele une com firmeza tanto o pensamento de Larrosa, quanto a textualidade de Llansol, a qual leva a palavra ao combate e pela luta com a palavra oferece-nos a promessa de uma palavra em potência, em constante devir.

Eis *O lutador*, de Drummond:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lícido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

Insisto, solerte.
Busco persuadi-las.
Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.
Guardarei sigilo

de nosso comércio.
Na voz, nenhum travo
de zanga ou desgosto.
Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.

Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.

Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura.

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.

Iludo-me às vezes,
pressinto que a entrega
se consumará.
Já vejo palavras
em coro submisso,
esta me ofertando
seu velho calor,
aquela sua glória
feita de mistério,
outra seu desdém,
outra seu ciúme,
e um sapiente amor
me ensina a fruir
de cada palavra
a essência captada,
o sutil queixume.
Mas ai! é o instante
de entreabrir os olhos:

entre beijo e boca,
tudo se evapora.

O ciclo do dia
ora se conclui
e o inútil duelo
jamais se resolve.
O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite
que toda me envolve.
Tamanha paixão
e nenhum pecúlio.
Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono (ANDRADE, 2007, p. 99, 100-101).

Tanto para Drummond, quanto para Larrosa e Llansol, a palavra, em seu silêncio, esplende-se em luta, em jogo e em combate. A escritora escreve que “é nas diferenças, e nas similitudes, na experiência que também me faz sofrer, que procuro a direcção para estabelecer uma narrativa que é um combate” (LLANSOL, 2011a, p. 336).

Larrosa, por sua vez, afirma que a experiência é o que nos diz respeito: o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. O autor observa, em diálogo evidente com Walter Benjamin, que o nosso mundo apresenta uma pobreza de experiências, pois ele considera que “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” (LARROSA, 2014, p. 18). A justificativa seria o excesso de informação, porque, para ele, esta não é experiência, e a informação não deixa lugar para aquela, ao contrário, cancela nossas possibilidades de experiência. Por meio da retórica contemporânea, destinada a nos constituir como sujeitos informantes e informados, estamos vivenciando um tempo em que nada nos acontece. Disso decorre a necessidade de separarmos a experiência da informação. Para o autor, a experiência é diferente da informação e, assim, uma sociedade que se constitui sob o signo da informação é uma sociedade onde a experiência é quase impossível.

Um segundo fator que contribui para que a experiência se torne mais rara é a opinião. Larrosa afirma que “a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça” (LARROSA, 2014, p. 20). Desse modo, o sujeito que se constitui pelos aparatos da informação e da opinião é incapaz de experiência.

O terceiro fator que faz com que a experiência seja cada vez mais rara é a falta de tempo. Os acontecimentos se apresentam a nós com muita velocidade, de forma instantânea e fragmentada, o que faz com que não haja a conexão significativa entre eles. Essa velocidade

impede que o sujeito tenha memória e que seja incapaz de silêncio diante da voracidade das notícias, das novidades. Assim, tudo atravessa o sujeito, “tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece” (LARROSA, 2014, p. 22). Portanto, a velocidade provoca a falta de silêncio e de memória que são inimigas da experiência.

O quarto fator pelo qual a experiência é cada vez mais rara é o excesso de trabalho. Às vezes, é recorrente a confusão entre as concepções de experiência e de trabalho, mas trata-se de noções distintas. A tese de Larrosa é que a experiência não tem relação com o trabalho, o qual é também inimigo da experiência. Nesse sentido, o autor afirma que

o sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para sua atividade. Sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo. Independentemente de este desejo estar motivado por uma boa vontade ou uma má vontade, o sujeito moderno está atravessado por um afã de mudar as coisas. E nisso coincidem os engenheiros, os políticos, os industrialistas, os médicos, os pedagogos e todos aqueles que põem no fazer as coisas a sua experiência. Nós somos sujeitos ultrainformados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece (LARROSA, 2014, p. 24).

Por outro viés, falaremos agora do sujeito da experiência, esse que “não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer (LARROSA, 2014, p. 25). A reflexão de Larrosa apresenta o sujeito da experiência como território de passagem: “algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARROSA, 2014, p. 25); como um ponto de chegada: “um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar” (LARROSA, 2014, p. 25); como espaço do acontecer: “em que a experiência soa como ‘aquilo que nos acontece, nos sucede’, ou ‘happen to us’” (LARROSA, 2014, p. 25).

Segundo Larrosa, seja como território de passagem, como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência define-se, antes, por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade e por sua abertura. Portanto, ele não se define por sua atividade. Entretanto, essa passividade é anterior à oposição entre ativo e passivo, porque se trata de uma passividade feita de paixão: “de padecimento, de paciência, de atenção, como uma

receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (LARROSA, 2014, p. 26).

Para o teórico, “o sujeito da experiência é um sujeito ‘ex-posto’” (LARROSA, 2014, p. 26). Além disso, do ponto de vista da experiência,

o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a ‘oposição’ (nossa maneira de opormos), nem a ‘imposição’ (nossa maneira de impormos), nem a ‘proposição’ (nossa maneira de propormos), mas a ‘ex-posição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (LARROSA, 2014, p. 26).

A palavra experiência nos ensina, tanto nas línguas germânicas quanto nas latinas, que na experiência há, inseparavelmente, a dimensão de passagem, de travessia e de perigo. A experiência, revela-nos Larrosa, “é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘ex-iste’ de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente” (LARROSA, 2014, p. 27). Nesse sentido, o componente fundamental da experiência é a sua capacidade de formação ou de transformação: “é experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2014, p. 28).

Segundo Larrosa, se a experiência é o que nos acontece e se nós, sujeitos dela, somos territórios de passagem, então a experiência é uma paixão, e só se pode captá-la “a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional” (LARROSA, 2014, p. 28). O sujeito passional, embora sendo paciente, assume os padecimentos como um viver, ou experimentar, ou aceitar, o que é diferente da mera passividade. O sujeito da paixão é um prisioneiro livre, pois ele se funda, sobretudo, numa “liberdade dependente, determinada, vinculada, obrigada, inclusa, fundada não nela mesma mas numa aceitação primeira de algo que está fora” (LARROSA, 2014, p. 29) do sujeito, de algo que ele não é e que, por isso, justamente, é capaz de se apaixonar. O sujeito apaixonado, efeito de uma experiência do amor-paixão-ocidental, é feito de um desejo, o qual “é pura tensão insatisfeita, pura orientação para um objeto sempre inatingível” (LARROSA, 2014, p. 29). “O sujeito

apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. Por isso, o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado” (LARROSA, 2014, p. 29). O sujeito apaixonado é aquele que quer permanecer cativo, quer estar-se preso por vontade, pois, o que ele ama é, precisamente, a sua própria paixão.

Nessa linha de reflexão, Larrosa apresenta a experiência e o sujeito da experiência como da ordem da travessia e do perigo, da abertura e da exposição, da receptividade e da transformação, e da paixão. Entretanto, o sujeito da experiência, o qual é passional, não é aquele incapaz de conhecimento, de compromisso ou de ação. Ao contrário, a experiência é capaz de fundar uma ordem epistemológica e uma ordem ética. Nesse sentido, o sujeito passional tem a sua força, a qual se expressa de modo produtivo em forma de saber e em forma de práxis: “se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho” (LARROSA, 2014, p. 30).

Para Larrosa, o saber de experiência é produzido na relação entre o conhecimento e a vida humana, ou seja, a experiência é uma forma de mediação entre os dois. Outrossim, é importante ressaltar que, do ponto de vista da experiência, o “conhecimento” e a “vida” não significam o que significam habitualmente.

Habitualmente, o conhecimento aparece como sinônimo de ciência e/ou tecnologia, algo infinito, algo universal e objetivo, de alguma forma impessoal; algo que está fora de nós e do qual podemos nos apropriar e utilizar. O conhecimento é basicamente a mercadoria e, estritamente, o dinheiro que compõem as retóricas contemporâneas sobre a sociedade do conhecimento, a sociedade da aprendizagem, ou a sociedade da informação.

Por esse viés contemporâneo, a “vida” se traduz na satisfação das necessidades, geralmente incrementadas pela lógica do consumo, e na sobrevivência dos indivíduos e da sociedade. Portanto, a vida se reduz à sua dimensão biológica, na qual a “qualidade de vida” é representada pela apropriação utilitária de uma série de coisas para uso e desfrute. Nesse sentido, “a mediação entre o conhecimento e a vida não é outra coisa que a apropriação utilitária, a utilidade que se nos apresenta como ‘conhecimento’ para as necessidades que se nos dão como ‘vida’ e que são completamente indistintas do Capital e do Estado” (LARROSA, 2014, p. 31).

Para compreender o que seja a experiência, conforme explica Larrosa, é necessário distanciarmo-nos da ciência moderna (conhecimento objetivo) e da sociedade capitalista (definição moderna de vida como vida burguesa) e remontarmos aos tempos mais antigos,

quando o saber humano fora compreendido como um *páthei máthos*, como uma aprendizagem no e pelo padecer, no e por aquilo que nos acontece. Vejamos:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento (LARROSA, 2014, p. 32).

A experiência é o que nos acontece e o saber da experiência tem relação com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. Então, é “um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; [...] um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude” (LARROSA, 2014, p. 32). Assim, o saber da experiência é particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal. Portanto, a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece e, sendo assim, duas pessoas podem enfrentar o mesmo acontecimento, mas elas não o fazem da mesma maneira porque o acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. Além disso, o saber da experiência não pode se separar do indivíduo concreto, pois não está fora de nós, como o conhecimento científico, “mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (LARROSA, 2014, p. 32). Por isso, ninguém aprende da experiência do outro, mas somente daquela que foi vivida e tornada própria.

O saber da experiência possui, portanto, uma qualidade existencial, ou seja, tem relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber da experiência são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida. Porém, ter uma vida própria, pessoal é cada vez mais raro. Essa vida própria, contingente e finita é o que chamamos de existência e “tudo o que faz impossível a experiência faz também impossível a existência” (LARROSA, 2014, p. 33).

Jorge Larrosa afirma que não se pode fazer confusão de experiência com experimento. O experimento é genérico, a experiência é singular. A lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença,

heterogeneidade e pluralidade. O experimento é repetível, a experiência é irrepetível, sempre há um acontecimento como a primeira vez. O experimento é preditível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza. A experiência é a abertura para o desconhecido: “posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’” (LARROSA, 2014, p. 34).

A partir dessa perspectiva, Larrosa afirma que a palavra experiência ou o par experiência/sentido permite pensar a partir de um ponto de vista que chame a atenção para outros aspectos, outras palavras, outros efeitos de verdade e outros efeitos de sentido. É nesse viés que o autor reivindica a palavra experiência e a faz soar de outro modo. Assim, é necessário reivindicá-la para dar-lhe certa dignidade, certa legitimidade, haja vista que ela foi menosprezada pela racionalidade clássica e pela racionalidade moderna, tanto na filosofia quanto na ciência. O *logos* do saber, a linguagem da teoria, a linguagem da ciência moderna não condiz com a linguagem da experiência.

Na ciência moderna, a experiência é objetivada, homogeneizada, controlada, calculada, fabricada e convertida em experimento, a partir de um ponto de vista objetivo, com pretensões de universalidade. Desse modo, elimina-se o que a experiência tem de experiência que é, justamente, a impossibilidade de objetivação e de universalização. Ela é, nesse sentido, sem a dignidade do *logos* da teoria que diz, em geral, o que é e o que deveria ser. Então, é necessário dignificá-la, reivindicá-la, posto que ela é

sempre de alguém, subjetiva, é sempre daqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida. A experiência tem algo da opacidade, da obscuridade e da confusão da vida, algo da desordem e da indecisão da vida. [...] Dignificar a experiência, reivindicar a experiência supõe dignificar e reivindicar tudo aquilo que tanto a filosofia como a ciência tradicionalmente menosprezam e rechaçam: a subjetividade, a incerteza, a provisoriedade, o corpo, a fugacidade, a finitude, a vida... (LARROSA, 2014, p. 40).

Por isso a linguagem da ciência moderna tampouco pode ser a linguagem da experiência haja vista que nessa concepção de ciência não há lugar para a experiência, a qual precisa, portanto, ser dignificada, reivindicada.

Segundo Larrosa, além de reivindicar a experiência, é importante fazer soar a palavra de um modo particular, com certa amplitude e precisão. Para isso, o autor enuncia algumas precauções no uso dessa palavra.

A primeira precaução, já aludida aqui, consiste em separar experiência de experimento. A experiência é diferente de experimento e não se deve fazer da experiência uma coisa, não se deve pensá-la cientificamente ou produzi-la tecnicamente.

A segunda precaução consiste em colocar a experiência fora do poder, ou seja, tirar dela toda pretensão de autoridade, todo o dogmatismo. O homem experimentado sabe que ninguém deve aceitar, de forma dogmática, a experiência do outro e muito menos impor, de forma autoritária, a própria experiência ao outro.

A terceira precaução consiste em separar a experiência da prática. A experiência é diferente da prática, pois ela é pensada a partir da paixão e não a partir da ação. A experiência é uma reflexão do sujeito sobre si mesmo do ponto de vista da paixão. O sujeito passional não é passivo, inativo, mas, ao contrário, é receptivo, aberto, exposto. Na experiência, o princípio de receptividade, de abertura, de disponibilidade, o princípio de paixão, é o que faz com que, na experiência, o que se descobre é a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que sempre escapa ao nosso saber, ao nosso poder e à nossa vontade.

A quarta precaução consiste em evitar a conceitualização da experiência. É preciso resistir à pergunta “o que é experiência?”. Ou seja, “é preciso resistir a fazer da experiência um conceito, é preciso resistir a determinar o que é a experiência, a determinar o ser da experiência” (LARROSA, 2014, p. 43). É preciso pensar a experiência como o que não se pode conceituar, como o que escapa a qualquer conceito, a qualquer determinação, como o que resiste a qualquer categorização que trate de determiná-la. É preciso pensá-la não como o que é e sim como o que acontece, não a partir de uma ontologia do ser, mas sim de uma lógica do acontecimento, a partir de um *logos* do acontecimento. Larrosa faz soar a palavra experiência em relação com a palavra vida, ou melhor, com a palavra existência. O autor afirma que

a experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além de sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros. E a existência, como a vida, não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento. Talvez por isso se trata de manter a experiência como uma palavra e não fazer dela um conceito, trata-se de nomeá-la com uma palavra e não de determiná-la como um conceito. Porque os conceitos dizem o que dizem, mas as palavras dizem o que dizem e, além disso, mais outra coisa. Porque os conceitos determinam o real e as palavras abrem o real (LARROSA, 2014, p. 43).

Diante disso, a experiência é o que é e mais outra coisa. Ela não se define por sua determinação e sim por sua indeterminação, por sua abertura.

A quinta precaução consiste em evitar fazer da experiência um fetiche ou um imperativo. A experiência não pode ser convertida em um fetiche ou em um imperativo, assim como são convertidos, em um fetiche ou um imperativo, o signo zodiacal, a alma, a identidade profissional, a cultura, a ideia de homem, a vocação, o inconsciente e tantas outras coisas que temos, embora não saibamos e nem tenhamos sentido a necessidade em tê-las.

A sexta e última precaução consiste em fazer da palavra experiência uma palavra afiada, precisa, não neutralizada, uma expressão difícil de utilizar para se evitar que tudo se converta em experiência ou que qualquer coisa seja experiência. Faz-se importante buscar o que a experiência não é, justamente para deixar a palavra livre e solta, vazia e o mais independente possível. Para Larrosa, é preciso fazer o mesmo com as linguagens da experiência, com a narração, com o ensaio, com a crônica. Como ele diz: “é preciso reivindicar, mas [...] é preciso procurar ao mesmo tempo não normatizar e não trivializar e não fazer deles, tampouco, nem uma moda, nem um fetiche, nem um imperativo” (LARROSA, 2014, p. 45).

Para finalizar essa passagem pela reflexão de Larrosa, é importante ressaltar o seu pensamento a propósito da clássica relação entre experiência e formação. A experiência é o que nos acontece e o que, ao nos acontecer, nos forma ou nos transforma, nos constitui, nos faz como somos, marca a nossa maneira de ser, configura nossa pessoa e nossa personalidade. Assim, o sujeito da formação não é o sujeito da educação ou da aprendizagem, mas sim o sujeito da experiência, a qual “é a que forma, a que nos faz como somos, a que transforma o que somos e o que converte em outra coisa” (LARROSA, 2014, p. 48). A história produz as experiências que determinam a nossa personalidade. O que nós somos, o somos pelas experiências históricas que vivemos, pelo modo como vivemos o que o nosso tempo nos permite e nos faz viver.

A partir desse ponto, podemos tomar a noção de experiência, conforme foi postulada por Larrosa, como um conceito muito importante para pensarmos a noção de *escrita por si* na obra de Maria Gabriela Llansol. Ao longo de toda a obra da escritora, fica evidente a relação entre a literatura e a sua experiência. A experiência se constitui como acontecimento e esse fato é observável a partir da própria escrita haja vista que ele dá uma vazão para a abertura da suspensão do sentido, pois o sentido não se fecha, há uma negociação constante, há uma fragmentação do sentido, tendo como efeito um texto difuso, sem referências explícitas. Além disso, o próprio texto (ou a própria escrita) abre a possibilidade do acontecimento, o qual é da ordem de uma subjetividade (ou subjetivação) sem sujeito. É nesse sentido, além de outros que serão descritos posteriormente, que nomeamos a produção escrita de Llansol como *escrita por*

si, ou seja, trata-se de uma produção literária que se dá na ordem do acontecimento. A experiência da escrita acontece enquanto exigência da obra, como nos ensina Blanchot, porque a vida da escritora pertence à obra, à escrita, esta que é efeito da força de um redemoinho sobre a qual autora não tem poder. Por isso, Llansol declara que uma ficção não é uma coisa simples; é um “encontro inesperado do diverso” (LLANSOL, 1994).

Na obra llansoliana, o processo de criação daquilo que nomeamos de *uma escrita por si* é da ordem da experiência, pois, não permanecendo na ordem do puro pensamento, é no campo do processo dessa experiência que a escritora converte em outra coisa, as brechas, os vazios e, por meio desse processo, passa a dar vestígios, marcas, materialidade para a relação com o outro. Assim, a linguagem, a escrita, a obra é corpo (é materialidade). As palavras estereis de sua escritura é/são o corpo em potencial. Essas palavras estereis, que promovem a suspensão do sentido, fazem a sua tessitura continuar na potência e na aporia do pensamento. Elas são espaços de potência, espaços de emergência haja vista que essa potência é legitimada por ela mesma, pela própria escrita. Entretanto, isso não quer dizer que a obra possa ser tomada como um quase espelho da escritora, pois a obra (a arte) confina com um certo limite do pensamento. Isso não quer dizer, também, que se trata de uma experiência idílica, mas de uma experiência do atrito, pois, para Llansol, a arte-escrita é “quem me chama” (LLANSOL, 2011a, p. 121) sem que a autora saiba, no entanto, para onde vai, no que vai dar a sua própria escrita.

Vale ressaltar que a escritura de Llansol não é autobiográfica, mas, conforme afirma a própria escritora, é uma resposta às experiências vividas:

darei que
primeiramente vivo e depois escrevo com a minha vida.
Não se pode dizer que o que escrevo é autobiográfico, é
uma resposta do meu ser concreto ao que o ambiente em
que estou me vai pedindo. [...]
Transposição literária do real? Mas para mim não há.
Penso até que vivo assim como escrevo (LLANSOL, 2011d, p. 8).

A respeito disso, Cláudia Pedrosa Soares nos alerta: “é aí que a nossa leitura exige outra postura, outro movimento, pois a escritora nos diz que não escreve sobre algum acontecimento, mas escreve com aquilo que vivencia” (SOARES, 2015, p. 56). Com isso, Llansol ignora os limites da linguagem e, nesse aspecto, sua obra lida com o acontecimento que não entra na lógica do trabalho, pois sua literatura está no campo do acontecimento, da não

institucionalização, que é o campo da experiência. Por isso, sua obra é engendrada, forjada por uma terceira via – uma terceira margem – com o traço da estranheza que a arte nos provoca: “o mesmo seria dizer que o texto está lá desde sempre, escrever não é outra coisa que imergir nele. A escrita é o caminho mais curto entre dois pontos e, desse modo, lugar de coincidência entre o acontecimento do real e o acontecimento do texto” (LLANSOL, 2011d, p. 8).

Lucia Castello Branco, na abertura de *Chão de letras – as literaturas e a experiência da escrita*, traz uma indagação: “o que significa pensar a literatura sob o viés da experiência, como o propõe Maurice Blanchot?” (CASTELLO BRANCO, 2011, p. 17). A autora responde que talvez signifique pensar a literatura não apenas como um sistema conforme a concepção da historiografia literária, mas, pensá-la sob a égide do particular, da particularidade. E, além disso, admitir que a literatura habita o terreno do impossível. Para fundamentar sua reflexão, Castello Branco recorre ao pensamento de Silvina Rodrigues Lopes, a qual diz:

Em oposição à continuidade e à transparência do sentido, a experiência é dispersa e sem garantias – improvável, no duplo sentido de dela não haverem provas (pois só ela é a prova) e de não caber em qualquer previsibilidade, participando sempre do inesperado, da surpresa.

Herberto Helder escreve:

“A experiência é uma invenção.

Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido, seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros, por serem uma invenção viva.”

Dizer que a experiência é uma invenção não é aqui mais uma vez remeter a literatura para o domínio das ficções que se separam da dita “vida real” – fábulas apenas -, mas afirmar que a experiência de cada um, na sua absoluta singularidade, é uma escrita: não uma memória que se acumula e actualiza carregando o presente com um peso morto que o determina, mas sim um “registo vivamente problemático” [...] Desse modo só pode provocar o desajuste da representação: todos os relatos da experiência são falsos no sentido de não poderem ser comprovados, porque nenhum é necessariamente verdadeiro. Mas esta ausência de relato necessariamente verdadeiro faz com que cada um possa ser verdadeiro (LOPES, 1994 *apud* CASTELLO BRANCO, 2011, p. 17).

Na obra de Llansol, vão-se revelando as experiências dos “*textos escritos em aberto*” (LLANSOL, 2011d, p. 29, grifo da autora), os quais são dispostos a dialogar, a abrir-se. Trata-se, como Llansol nos faz entender, de um texto que fascina e, se fascina, “é porque pensa. A sua natureza é a da pergunta que continua posta” (LLANSOL, 2011d, p. 29). A escritora

declara, em entrevista a Lucia Castello Branco, que prefere não ser escritora, “mas ser aquele que consigna em texto a sua experiência, para que ela fique sobre a Terra e possa ser ligada à experiência de outros” (LLANSOL, 2011d, p. 66).

Em sua escritura crítica, a metalinguagem é constitutiva enquanto justaposição, sobreposição, sobreimpressão, enfim, enquanto “conjugação de possibilidades” (LLANSOL, 2011a, p. 116). Nessa conjugação de possibilidades, na qual habita a sua capacidade de utopia, rompe-se a separação dos assuntos, dos gêneros, das categorias de ficção e de realidade para dar forma, de modo subversor, a uma precisão de estilo com o qual ela compõe as cenas de uma realidade ex-cêntrica, repletas de intimidade, desejos e frustrações. A “própria literatura” ou a literatura “realista/irrealista” (BARTHES, 2002) de Llansol é, além de tudo, um dispositivo de compaixão, um lugar em que ela vai professar os valores éticos e vivê-los intensamente, ao ponto de evocar a anulação da hierarquia do homem sobre a natureza. Portanto, o lugar de militância da autora é a escrita.

Sobre a ideia de “própria literatura”, lembramos o pensamento de Barthes (1990), quando afirma que entre as cenas reais e as cenas de ficção, não há uma relação de filiação; elas são duplicações paralelas – mais fortes na obra que na vida – de uma cena ausente que, embora infigurada, não é inarticulada, pois seu lugar de infiguração e de articulação é a escritura. É nesse aspecto que afirmamos que a obra e a vida de Llansol atravessam igualmente essa região da escritura.

O corp’ a’ screver llansoliano, de que faz parte a linguagem, é “uma prática a cumprir; [em que] a invenção, a emoção, a surpresa” nascem “das eflorescências de uma combinatória que se busca a céu aberto, através de uma ordem que não é lógica” (BARTHES, 1990, p. 147). Trata-se de uma fusão do discurso com o corpo. É a fulgurância de sua escrita, de seus textos, de sua obra.

No *Diário I*:

Jodoigne, 8 de Julho de 1979

Como me seduzem estas palavras
*ruelas, beirais, alfurjas, saguões, becos, escadarias, planos, ser-
 ventias, pátios; um único Rossio – o chafariz de Dentro; uma
 única avenida – os Remédios; um único monumento – a Torre
 de São Pedro; postigos, esquinas, arestas, lápides, siglas, grades,
 portais esquecidos.*

Este poderia ter sido um dos princípios de *Da Sebe
 ao Ser*

mas
 desconheço uma palavra, cuspinheira, e fico a conjecturar

sobre o seu sentido; são estes os átomos do texto, e eu estou em combinação com eles (LLANSOL, 2011a, p. 22, grifos da autora).

De acordo com o trecho, as palavras seduzem: há uma encarnação das palavras antes que elas se tornem algo escrito. Na contemplação delas, há a expressão de singularidade (um único Rossio, uma única avenida, um único monumento) *versus* fronteiras (ruelas, beirais, planos, serventias, esquinas, arestas etc.), processo que, para a autora, ocorre pela escrita, pela criação da obra, pois o movimento de escrita, que nasce pela sedução das palavras, é o que dá forma à unidade da obra, a qual, no entanto, só se constitui como unidade pela mediação das fronteiras. Ou seja, pela mediação da escrita de vários textos (vários livros), que constituem as fronteiras llansolianas, há uma espécie de grande obra, constituída pela unidade da escrita que percorre os vários textos, os vários livros.

Em sua textualidade, as palavras são “os átomos do seu texto” e ela, sujeito, está em “combinação com eles” e, com isso, há coadunação de Llansol com o texto, o que ocorre pelo movimento da escrita, na criação da obra. “Este poderia ter sido um dos princípios de *Da Sebe ao Ser*”, ela afirma. Nesse sentido, a partir da sedução das palavras (átomos do texto) que, ao modo de uma reação química, produz combinação com a autora, ela também se torna matéria do texto: “é gente do texto” (LLANSOL, 2011a, p. 22). A gente do texto de Llansol são as “figuras”. E ela será também uma “figura” de seu próprio texto. A escritora – tendo a língua por companheira – perde-se enquanto mulher e se afasta enquanto autora para se tornar um vulto voluntarioso que carrega, que escreve e que investiga o mistério da língua, na medida em que, dilacerada, cria outras possibilidades de existência. Nesse sentido, o texto diz: “sentia-se perturbado com a existência súbita de dois corações que sempre fariam a cadência um do outro” (LLANSOL, 2011a, p. 24). Pelo gesto da escrita, que cria outras possibilidades de existência, em Llansol, há dois corações que marcam uma única cadência: a da vida que gesta a escrita e da escrita que gesta a vida, ou “o uso pessoal que [ela faz] do mundo” (LLANSOL, 2011a, p. 26).

Llansol cria, pela escrita, um universo pessoal cuja possibilidade de existência está, exatamente, no texto: “o prazer envolve-a; quando ele coloca a poesia, há uma espécie de nimbo à sua volta; metros e metros de tecido por escrever” (LLANSOL, 2011a, p. 27).

Os *Diários* são construídos pelo anel que liga, que ata “momentos entre o interior e o exterior” (LLANSOL, 2011a, p. 33) que só se podem nomear por meio da escrita das cenas fulgor, as quais, para Llansol, não sendo metáforas, mostram “um canto da natureza regenerando-se” (LLANSOL, 2011a, p. 33) por meio da escrita que “recapitulava, com vagar,

todos os detalhes que via” (LLANSOL, 2011a, p. 33). Nesse âmbito, os *Diários* são constitutivamente afigurados pela “persistente vontade de observar, [de] meditar” (LLANSOL, 2011a, p. 33) e de escrever, com “os detalhes que via”, as suas cenas fulgor. Assim, o texto dos *Diários* (e também das outras escrituras), constituído por cenas fulgor, se revela um texto sensitivo – permeado de sensações e imagens – e, no entanto, provoca um silêncio interior, pois, trata-se de um texto (ou escrita) muda/falante demais que, dizendo, não diz.

Nos *Diários*, o texto não pode deslizar para a metáfora, a qual representa, para a autora, o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos (portugueses), ou seja, a metáfora simboliza a escrita representativa¹⁴ – cânone da literatura portuguesa – ao narrar seus feitos, sua história, bem como a de seus grandes escritores. Não obstante esse paradigma ser muito forte, frontalmente inatacável, Llansol, submersa em suas cenas fulgor, “com força superior a elas mesmas, e angustiando-se por entrar na primeira ascense” (LLANSOL, 2011a, p. 34) rompe com essas “invenções suspeitas de verdade” (LLANSOL, 2011a, p. 34). A respeito disso, ela diz: “Interrompo aqui o texto porque desliza para a metáfora. Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 2011a, p. 32).

Na tentativa de desfazer um paradigma, o texto de Llansol nos leva, precisamente, para a operação de figurar uma amplificação da escrita que se circunscreve ao próprio trabalho realizado com essa escrita, ao longo de toda a sua obra. Vejamos o excerto a seguir:

o *Diário I*:

Jodoigne, 17 de Julho de 1979

[...]

*refiro, a ter o mesmo tipo de sonho,
em que João da Cruz diz
que os textos propiciatórios
que escrevemos
nos dão luz. [...]*

Começamos, nessas noites que

¹⁴ No decorrer desta tese, ao situar o texto de Llansol fora da escrita representativa, não pretendemos “jogar fora”, e também não pretendemos estabelecer um juízo de valor binário (texto “bom” e texto “ruim”, “presta” e “não presta”, “literatura” e “não literatura”) a todo um *corpus*, um conjunto de textos que se inscreve – alguns mais institucionalmente que outros – no campo do que tradicionalmente reconhecemos como “literário” e que jogam – em sua grande parte de forma crítica, sobretudo quando pensamos a modernidade – com os elementos da representação ou da narratividade (para usar o termo escolhido por Llansol). Poderíamos mesmo nos perguntar: todos os textos literários se acomodam facilmente no campo da representação? A textualidade não serve para anular a narratividade, mas para – de outro lugar, de outro ponto de vista – repensarmos a própria representação, para deslocá-la de seu lugar “estável” na compreensão do funcionamento do texto e dos poderes da palavra. Nesse sentido, podemos dizer que Llansol nos ensina a reler a literatura: “escrevo para que o romance não morra” (LLANSOL, 1994, p. 116), ela nos diz.

De fato, viviam de um leite demasiado ácido.
De humanidades animais. De movimentos de espécies.
De ansiedades que as deixavam perplexas. De escadarias
construídas por entre os séculos. De tudo faziam vida e
seus instrumentos de trabalho. São essas fontes que as de-
finem como autores – os que foram sempre postos no
princípio. [...]

Estou a ler um autor, fico a reflectir sobre a opulên-
cia da sua linguagem compulsiva. A língua nele não é um
instrumento de trabalho, é o trabalho fatalmente realiza-
do, circunscrito à linguagem que o possui. Daí que, nas
áreas dos seus livros, quanto mais se restringe a amplitude
temática, maior, e mais espesso, é o seu desenvolvimento.
Julgo ter na minha frente diários minuciosos que alguém
escreveu na terceira pessoa, para outros. E pergunto-me
de que forma certos agrupamentos humanos, nos seus so-
lares, casas de lavoura, campos, teriam existido com rele-
vo se não houvesse aqueles modos de dizer, de nomear.
Reflecto assim, para uso próprio, que quem escreve possui
diferentes áreas da linguagem, com aberturas para que seja
possível a sua recíproca interpenetração. Se assim não fosse,
não haveria mais do que a reconstituição, não significativa,
de uma velharia. Escrever é amplificar pouco a pouco.
[...]

É nas diferenças, e nas similitudes, na expe-
riência que também me faz sofrer, que procuro a direcção
para estabelecer uma narrativa que é um combate (LLANSOL, 2011a, p. 34-
36, grifos da autora).

Os textos propiciatórios de Llansol dão luz a uma escrita que permanece sempre latente e, nesse sentido, qualquer objeto se encontra rodeado por ela. Ao desprender-se dos moldes convencionais de uma escrita representativa, e ao saber que se faz necessário recorrer intermitentemente a essa escrita, a autora coloca ao nosso alcance “um véu de palavras de que nasce” (LLANSOL, 2011a, p. 36) *uma escrita por si*: “o espaço ondulante de” um texto “com seus mistérios e realismos por descrever” (LLANSOL, 2011a, p.36), com o qual a autora se protege da incompletude e afirma contemplar o feito e o por fazer, tocando, assim, “rostos, atitudes, lugares de intimidade” (LLANSOL, 2011a, p.36).

No fragmento do *Diário I*, explicitado anteriormente, é importante observar marcas de uma experiência vivida, as quais podem ser identificadas, não somente pelo uso da voz em primeira pessoa, mas também pelo discurso, que se dá em terceira pessoa, no instante da reflexão empreendida para referir-se aos escritores e que, subliminarmente, enuncia o próprio método de escrita da autora, ou seja, Llansol – enquanto escritora – também “de tudo faz vida pela escrita e escrita pela vida”, pois, a escrita – seu instrumento de trabalho – transforma tudo em ser de linguagem.

No excerto acima, a autora conclui sua reflexão ressaltando que “estabelece uma narrativa que é um combate”. A partir de definições a propósito do trabalho de escrita de outros autores, Llansol “sugere um programa de recolha das [suas] intuições” (LLANSOL, 2011a, p. 39), ou seja, ao refletir sobre a linguagem compulsiva de determinado autor e ao observar que, nele, a língua “é o trabalho fatalmente realizado, circunscrito à linguagem que o possui”, a autora, num movimento de escrita com caracteres da experiência, declara seu posicionamento frente à própria escrita. A respeito disso, diz: “reflecto assim, para uso próprio, que quem escreve possui diferentes áreas da linguagem, com aberturas para que seja possível a sua recíproca interpenetração”, e com isso, demarca seu trabalho de escrita, o qual se desprende do lugar-comum da representação, pois “se assim não fosse, não haveria mais do que a reconstituição, não significativa, de uma velharia”. Dessa forma, sua narrativa é um combate que, “nas diferenças, e nas similitudes, na experiência que também faz sofrer”, trava-se com a/na linguagem. Por esse viés, de uma narrativa que se constitui por meio da experiência, é que nomeamos a escrita de Llansol como *uma escrita por si* – marcada pela experiência (de tudo faz escrita pela vida).

No mesmo excerto anterior, Llansol também conclui: “escrever é amplificar pouco a pouco”. A autora, recorrendo à escrita dos livros que lê de outros escritores, revela que “quanto mais se restringe a amplitude temática, maior, e mais espesso, é o seu desenvolvimento. Julgo ter na minha frente diários minuciosos que alguém escreveu na terceira pessoa, para outros”. É interessante o fato de que podemos inferir que se trata, exatamente, da própria escritura, haja vista que em toda sua obra, paradoxalmente, ao restringir a sua temática (à própria escrita e ao próprio ato de escrever), há, contudo, a configuração de uma obra cujo texto é sempre denso, espesso e seu desenvolvimento é uma “luta travada entre o conhecido e o desconhecido” (LLANSOL, 2011a, p. 39). Pois, na trama de sua escrita, há “um trabalho de sincretismo” entre a “reflexão e o imaginário” (LLANSOL, 2011a, p. 41) que resulta em novos “modos de dizer, de nomear”. Ou seja, pelo movimento, Llansol “tornou-se capaz de abrir outras perspectivas” (LLANSOL, 2011a, p. 41) para dizer, para nomear e, portanto, criar seres de linguagem (além das figuras llansolianas, também imagens e episódios que são passíveis de serem compreendidos somente enquanto linguagem). É, pois, nesse sentido que consideramos seus traços escritos como *uma escrita por si* – enquanto ser de linguagem.

Outrossim, os “diários minuciosos”, referidos pela autora, fazem-nos evocar os seus próprios *Diários*, os quais também foram escritos, não somente na primeira pessoa, mas também na terceira pessoa. Seriam, desse modo, diários para si (autora) e autobiografia para os outros (leitor)? Ou em outras palavras, seria como se a escrita fosse para si própria (diários), e

o leitor tivesse o privilégio de degustar suas experiências (autobiografia)? Assim, com “diferentes áreas da linguagem, com aberturas para que seja possível a sua recíproca interpenetração”, para Llansol, “escrever é amplificar pouco a pouco”. Mas, o que se amplifica nessa obra? Erick Gontijo Costa arrisca-se a perguntar, e seguimos as pegadas do seu risco de resposta:

Delineia-se, portanto, uma estética de abertura de reais, que dá abertura a outros. Uma estética de amplificação. E lembremos que, para essa autora, mundo e literatura são quase sinônimos. Entre eles há, entretanto, uma frase a fazer, simultaneamente, junção e disjunção. E agora poderíamos arriscar dizer que é justamente essa frase (ou toda a escrita) que, pouco a pouco, desempenha abertura, amplifica, seja o mundo, o livro ou, tão somente, o texto que (dis)juntos os dois compõem (COSTA, 2008, p. 6).

Nessa abertura, a escritura, que nesta tese estamos nomeando de *uma escrita por si*, é trespassada por um “pendor conceptual de” certas palavras, pois, conforme expressa a autora, “cremos que há [palavras] que agem mentalmente. O pensamento não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam e abre caminho aqui” (LLANSOL, 2011a, p. 38). As mãos hábeis de Llansol abrem caminho a *uma escrita por si*. Essa *escrita por si* carrega um sentido flutuante, uma ambivalência que lhe é constitutiva, isto é, *escrita por si* enquanto marca de ressonâncias do vivido e, simultaneamente, *escrita por si* enquanto se constitui por si mesma, ou seja, escrita que atinge “a forma de expressão própria ao ser” (LLANSOL, 2011a, p. 29). *Escrita por si* onde tudo é texto, tudo é discurso, tudo é ser de linguagem. E mais ainda, *escrita por si* enquanto “conceito de escrita como prazer”¹⁵, conforme comenta Souza a propósito da formulação de Barthes, em 1973, no livro *O prazer do texto*:

[o livro] provocou muita polêmica por parte da crítica literária da época. Ao considerar a literatura como mediadora da dimensão hedonística entre o escritor e o leitor, em que o prazer atua como força criadora e catártica, Barthes reúne os princípios nietzschianos à psicanálise lacaniana, recuperando

¹⁵ A noção de texto de prazer e a noção de texto de gozo, às vezes, parece que se confundem. No livro *O prazer do texto*, Barthes define assim essas noções: “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 21). No livro *Sade, Fourier e Loyola*, Barthes também fala sobre o texto como objeto de prazer. É importante ressaltar que, em Llansol, há uma oscilação entre texto de prazer e texto de gozo, ou seja, na sua obra, ambos têm lugar.

a relação entre o trabalho literário, o ócio e a alegria (SOUZA, 2011, p. 193, nota 35).

Portanto, *a escrita por si* – delineada no tipo de linguagem, bem como na abordagem temática da obra de Llansol – confirma o que nos diz Eneida Maria de Souza a respeito de certa literatura contemporânea. A saber:

Um dos traços marcantes da literatura contemporânea é o alto nível de deslocamento e de estranhamento do sujeito-escritor no discurso, traço que comprova a complexa sensibilidade literária de nosso tempo. O deslocamento literal e metafórico dos parâmetros modernos nacionalistas responde hoje por uma ficção politicamente engajada nos dramas sociais, situados aqui e além dos territórios e dos interesses locais. O estranhamento é decorrência do estatuto de estrangeiro conferido ao escritor, ao se encontrar em constante processo de dessubjetivação. Diante da inevitável perda de identidade autoral, aliada ao esforço de entender o aspecto heterogêneo e mestiço das manifestações culturais, a literatura afasta-se das aventuras imaginárias do passado, pautadas pela nostalgia da origem (SOUZA, 2011, p. 251).

Nesse sentido, a literatura de Llansol pode ser considerada como um testemunho da vida, não como um simples relato, mas como criação literária. Trata-se de um texto estético-literário, pois foge do simples relato para alcançar uma figuração criadora. O seu lugar de fala, para além do testemunho, torna-se espaço de criação literária, pois há a composição de um texto altamente literário calcado no cotidiano e na experiência. Por meio de uma escrita premonitória e visionária, a literatura e a vida se imbricam e, ao mesmo tempo, se quebram. Assim, a escritora não mimetiza, ela aparece, abala e ocupa o espaço que não é dela. Em sua escritura, há arroubos de uma liberdade absoluta haja vista que quer escrever sob a duplicidade do eu narrativo: aquele que escreve (escritor) a realidade que está fora e aquele que é narrado (figura) do interior da corrente textual que flui. Nesse viés, a autora, tal como uma força da natureza, não se submete a nada e preconiza uma literatura que tem a palavra como vida e como forma de resistência. Sua literatura não tem a obrigação de corresponder ao referente, não tem exatidão com o referente, mas, no entanto, apresenta elementos históricos, ou seja, ela prescinde da realidade, mas não está desligada dela. A literatura é enfrentamento da realidade e não fuga dela como negação do mundo. Em sua arte literária há, por assim dizer, a recriação do espaço do vivido, bem como uma reflexão sobre o ato criador da escrita: sua literatura é a força desestabilizadora da linguagem.

Na escritura de Llansol, é a força desestabilizadora da linguagem que lhe possibilita, ao investigar o mistério da língua, romper com a impostura – poder e farsa – dessa mesma língua. Trata-se de uma escrita que é a da letra¹⁶, isto é, está fora da impostura da língua.

Para compreendermos a dimensão desse recurso de suspensão da impostura da língua, reportamo-nos, de modo especial, ao livro *Um beijo dado mais tarde*. Nessa obra, são apresentadas as suas figuras matriciais: a criança, o pai, a mãe, a empregada (serva) e a figura de Témia. A escritora trabalha, nesse livro, o fato biográfico: o pai que engravidou a empregada, a qual teve que abortar o filho para Llansol nascer “limpa”; trata-se, portanto, de um texto atravessado pela questão memorialista. Além disso, narrada a partir dos objetos herdados, após a morte da Tia Assafora, é uma história de escrita, porque há a sobreimpressão da narradora com o seu duplo – a figura de Témia. Por isso, na escritura, ora uma frase está na terceira pessoa, ora na primeira pessoa (com eu). É uma história em que escrever e ler são intercambiáveis haja vista que, além de Témia, a figura central é Sant’Ana ensinando Maria a ler.

O Texto – assim mesmo com letra inicial maiúscula – é, do mesmo modo que a vida, a matéria da criação, é da mesma matéria do vivo, é um instaurador de real. Nesse sentido, a textura ganha cheiros, gostos e imagens; amplia o universo do próprio texto, o qual é a percepção da própria Llansol enquanto legente.

Em *Um beijo da do mais tarde*, o beijo é do pai na Maria Adélia (serva); é da filha no pai; é beijo do perdão, mais tarde, sendo esse “mais tarde” como um entrelaçamento entre passado, presente e futuro, como um instante.

Témia é figura:

sou a rapariga que temia a impostura da língua e, ao
subir estas escadas para tocar as chamas da entrada
em que arde,
no presente,
o passado,
sinto-me Témia,
temível e com temor (LLANSOL, 2013, p. 8).

¹⁶ A propósito da noção de letra, nesta tese, autores como Castello Branco, Costa e Maia baseiam suas contribuições fazendo referência à noção de letra em Lacan e, portanto, essa noção de letra não se confunde com aquelas trazidas por Rancière e Zumthor. Lucia Castello Branco afirma que “a letra, como o demonstra Lacan ao longo de seu ensino, é não apenas o suporte material do significante, mas o elemento atômico, destacável, que faz a borda entre o simbólico e o real. A letra, para Lacan, é o que demarca um litoral (não uma fronteira, ele faz questão de distinguir) entre dois hemisférios heterogêneos, como a areia e o mar. Ao demarcar o litoral entre o simbólico e o real, a letra é também aquilo que faz borda ao gozo, esse “vazio escavado pela escrita” a que se refere Lacan” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 72-73).

Têmia é a figura que opera a legência da própria Llansol. A narradora e ela deslizam sobre o mesmo ponto. Por isso, há a sobreimpressão da voz narradora, ora na primeira pessoa, ora na terceira pessoa:

Não atravesso o corredor; Têmia entra imediatamente na sala do jantar através da luz que se acende. Pousa na mesa, e olha as duas cadeiras, uma ao lado da outra – uma para a escrita, outra para quem escreve (LLANSOL, 2013, p. 13).

Têmia é a figura que traduz a própria questão de Llansol como escritora que precisa dar outra direção à sua escrita, ao seu desejo de escrever fora da representação. Ela – o elo da escrita e da leitura (LLANSOL, 2013, p. 47) – é a face escondida que importa desvendar, então, ler e escrever é o modo de a escritora estar no mundo. Por isso, “escrever é o duplo de viver”: liga o ato de amar ao ato de escrever. Conforme afirma Jorge Fernandes da Silveira, no posfácio da obra, Têmia é “a encenação do embate entre o temor às leis sócio-histórico-culturais e o amor pela revolução da linguagem poética” (SILVEIRA, 2013, p. 118-119). Têmia é uma das figuras que habita a textualidade llansoliana.

Para avaliarmos o modo como a escritura de Llansol se distancia das técnicas narrativas já tradicionais, vamos nos reportar, ainda, à reflexão de Lucia Castello Branco, no texto “De uma escrita que não seria a da impostura”. Neste artigo, Castello Branco nos revela que a impostura, da qual nos fala Llansol, não é a mesma impostura de que nos falam os dicionários, mas “refere-se tão somente à impostura inerente a qualquer processo linguístico, pelo simples fato de que *a palavra não é a coisa* (CASTELLO BRANCO, 1997b, p. 48, grifo da autora). Nesse sentido, Lucia Castello Branco afirma que não há escrita que não seja a da impostura. Entretanto, a pesquisadora explica que o condicional *seria* (*De uma escrita que não seria a da impostura*) abre para uma virtualidade da escrita, para uma possibilidade da escrita. Mas, sendo uma virtualidade, uma possibilidade, é evidente que essa escrita não é. No viés dessa reflexão, o texto de Llansol, “como uma escrita 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” (CASTELLO BRANCO, 1997b, p. 48, grifos da autora).

Lucia Castello Branco afirma que, segundo declaração de Llansol, é possível, em algum momento, atingir a linguagem que corresponde à língua sem impostura, e é exatamente isso que a escritora portuguesa se propõe a fazer em seus textos, em sua escritura. Em virtude disso,

seus textos, um a um, fazem ecoar essa verdade. Povoados, sempre, pela presença de uma rapariga “que teme a impostura da língua”, esses textos convocam a uma escrita (ou, mais propriamente, uma *escritura*) que, conforme afirma a narradora (ou a autora, já que essas instâncias se confundem, em Llansol), levam-na a destituir-se da literatura para passar “para a margem da língua”, levando-a, em última instância, a uma travessia da língua (CASTELLO BRANCO, 1997b, p. 49, grifo da autora).

À margem, a língua é rebaixada (deslocada) do ponto hegemônico; é língua fora da referencialidade e, portanto, revigorada e fulgurante.

Nessa perspectiva, a escrita de Llansol apresenta uma estranha densidade poética que arrebatava o leitor, em uma relação de crise com a linguagem. E é nesse ponto de crise que o seu texto parece produzir um curioso entrecruzamento entre vida e obra, o que é

diferente do que comumente se vê na Literatura – a obra como um reflexo, um espelho da vida –, mas antes como o seu oposto: a vida como um texto, como uma *escritura*. No sentido inverso a Clarice Lispector – que dizia: ‘Não quero ser autobiográfica. Quero ser *bio*’ –, Maria Gabriela Llansol parece dizer: ‘Não quero ser autobiográfica. Quero ser *grafia*’ (CASTELLO BRANCO, 1997, p. 49, grifos da autora).

Lucia Castello Branco afirma que – do mesmo modo que seus diários refletem sobre as questões da escrita e da leitura, e se constituem como uma espécie de memória da escrita, haja vista que ali Llansol faz referência constante à sua “ficção” – sua “ficção” também o faz. E isso só é possível graças ao caráter escritural do texto de Llansol, pois, ele apresenta uma escritura diferente de uma escrita comum ou mesmo de uma escrita literária convencional. Desse modo, é um texto que se constitui num embate com um sistema linguístico e literário. Ele é produzido por meio de um sistema linguístico, ainda que opere a transgressão (entra aí o ser de linguagem).

Em outra reflexão, “Texto, lugar que viaja”, Lucia Castello Branco (1997c) afirma que Maria Gabriela Llansol, de forma semelhante ao irlandês James Joyce, provoca um curto-circuito em sua língua e em sua literatura, alcançando uma dimensão outra da escrita. Trata-se

de uma “narrativa em que tudo participa da estranha paisagem da escrita” (CASTELLO BRANCO, 1997c, p. 59). Em outro texto, chamado “A escrita é um armazém de sinais” (1997d), a pesquisadora esclarece que, por meio de personagens-vozes, como Hölderlin, Nietzsche, Pessoa e tantos outros, bem como a partir da voz singular da “rapariga que teme a impostura da língua”, a escritura de Llansol é definida similarmente com o “encontro inesperado do diverso” (LLANSOL, 1994):

E é de fato desse ‘encontro inesperado do diverso’ que os textos da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol estarão, a todo o tempo, nos falando: o encontro com outros seres, com outras vozes, com outras escritas. Por isso, por se tratar de um encontro que se dá na ordem do diferentemente diferente, ‘uma ficção não pode ser simples’, nos diz ela.

Entretanto, é da simplicidade desse ‘corpo de afectos’ criado pela escrita que sua ficção vai nos falar. Afinal, trata-se de uma batalha contra a ‘impostura da língua’ e, para vencê-la, é preciso depurar, cada vez mais, a capacidade de escutar, ver, assimilar e, só então, escrever o outro (CASTELLO BRANCO, 1997d, p. 67-68).

O texto de Llansol é uma signografia do mundo, é um texto que atravessa o mundo dos vivos e dos mortos. Ele se constrói em torno de uma crença inabalável de que o encontro de diferenças é possível já que “nenhum traço se perde, mesmo que tenda a apagar-se” (LLANSOL, 2011c, p. 154). Para além dos territórios e das nacionalidades, o texto llansoliano não se escreve em torno de verdades inabaláveis sobre a literatura portuguesa, mas se escreve em torno de confidências sobre a escrita e a leitura, afirma Castello Branco (1997c). Num tempo que não é cíclico, mas simultâneo, tudo e todos participam da constante paisagem da escrita: os cães, as plantas, os escritores dentre outros.

Em *Um beijo dado mais tarde*, Llansol declara: “este quebra-cabeças mostra a linguagem retorcida da minha origem (LLANSOL, 2013, p. 51). Se a sua linguagem, a sua escritura permanece como algo que nos escapa, paradoxalmente, mostra-nos, expressa no texto, a possibilidade de sempre se destinar aos outros: os seres, os animais, as plantas e as coisas, enfim, ao vivo. Llansol (2013) afirma que um sopro de vida é leitura e que, pouco a pouco, passa a viver noutra fundo de livro e de linguagem e, assim dizendo, não fala nem do abandono da vida, nem do abandono da razão; fala de vir a parecer-se com outro, semelhante a ela. É esse o desejo nostálgico dela. É essa a mudança que se faz pela sensibilidade, a que se chama leitura.

3 NÃO SERÁ TALVEZ LOGICAMENTE POSSÍVEL, MAS É CERTAMENTE REALIDADE...¹⁷

A vida da escrita não tem semelhante.
É a vida dos acontecimentos que poderiam
vir a relacionar-se.

Maria Gabriela Llansol, *Finita: diário II*.

Para continuarmos a reflexão sobre o programa da escrita literária de Llansol, inicialmente, recorreremos ao pensamento de Roland Barthes, em especial ao texto da aula inaugural, quando de sua posse da cadeira de Semiologia Literária, no Colégio de França em 1977. Ao discorrer sobre as relações do poder, como objeto político e ideológico do intercâmbio social, afirma que a linguagem, ou mais precisamente a língua, é o objeto por excelência em que o poder se inscreve. Barthes esclarece que, ao fazer uso da língua, pela sua própria condição estrutural, estamos sujeitados e alienados a ela – a língua “que entra a serviço de um poder” (BARTHES, 2002, p. 14). Para o autor, só se pode sair da linguagem humana e, conseqüentemente do poder nela inscrito, pela via do impossível, capaz de eliminar o servilismo da língua. Enquanto humanos, podemos “trapacear com a língua, trapacear a língua” (BARTHES, 2002, p. 16), e, nesse movimento, fundar a literatura. Eis o ser de linguagem. Conforme expõe o autor: “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (BARTHES, 2002, p. 16). Nesse sentido, ele entende por literatura a prática de escrever que, essencialmente, produz o texto (ou “indiferentemente: literatura, escritura ou texto” (BARTHES, 2002, p. 17)), ou seja:

o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 2002, p. 17).

¹⁷ Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 174.

Para o autor, “as forças de liberdade” e de criação da literatura não residem no escritor, nem no seu engajamento político e nem na doutrina de sua obra, mas no “trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua” (BARTHES, 2002, p. 17). Essas forças da literatura são indicadas por Barthes sob três conceitos gregos: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semioses*.

Conforme afirma Barthes, a *mathesis* é o saber inserido na literatura. O texto literário seria como uma enciclopédia, mas que modifica os saberes: “não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 2002, p. 18) e, além disso, o texto literário “expõe o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência)” (BARTHES, 2002, p. 20), ao contrário das ciências e das técnicas que o excluem de seu desenvolvimento.

A partir da reflexão de Roland Barthes, a respeito da *mathesis* na literatura, é possível observar e entrever uma aproximação com a escrita de Maria Gabriela Llansol, pois sua obra configura-se, indiferentemente, como literatura, escritura ou texto. Quando a escritora afirma “para mim, a literatura acabou” (LLANSOL, 2011d, p. 13), não significa exatamente a morte do romance, ou da poesia, ou da própria literatura. Para Llansol, a literatura que acabou é aquela que, subjugada pela língua, está a serviço do poder, do servilismo da língua. Ou seja, o servilismo, a impostura da língua só podem produzir uma escrita da ordem da representação, o que para Llansol não se trata de literatura. A esse respeito, ela diz:

Nunca escreverei *sobre* nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outras maneiras de escrever. Escrever com é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever com implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. É talvez daí que nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extractos de percepção do real (LLANSOL, 2011d, p. 12, grifo da autora).

Llansol apresenta sua produção literária contrapondo-a a um tipo de literatura que se quer representativa e que advém da impostura da língua, cujo ofício é sempre escrever *sobre* um acontecimento ou um objeto de modo exterior ao sujeito. Nesse sentido, afirma a autora:

A impostura da língua é pretender que se diz o que não se está a dizer; a pessoa quer dizer o que não está a dizer porque não está a tratar o texto como tal; é querer

aproximar-se do outro de quem não se está a aproximar, é querer ter um acesso que não está a ter. A impostura da língua é desviar o texto do seu curso próprio, que é uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz (LLANSOL, 2011d, p. 13).

É possível pensarmos que, para Llansol, a literatura representativa – efeito da impostura da língua e do servilismo – produz um tipo de texto em que o dizer está diretamente ligado ao seu sentido (ao seu conteúdo); há nesse processo algo que se põe de permeio, o qual diz respeito ao imaginário que intermedeia o que se diz e o que se está a dizer. Nesse sentido, a impostura da língua desvia o texto de seu próprio curso e, portanto, nesse texto não há literatura, mas, tão somente, escrita representativa, na qual o sentido, como palavra de ordem, é a impostura da língua. Para a escritora, essa literatura – “subordinada à história, ao cânone, à instituição literária, ou seja, a todos os mecanismos de poder que dela se apropriam e limitam a sua potência” (ANDRADE, 2013, p. 106) – acabou, mas “ter acabado com a literatura pode também ser o máximo de familiaridade com ela” (LLANSOL, 2011d, p. 13).

A familiaridade de Llansol com a literatura diz respeito ao fato de ela (a autora) querer escrever de modo que o traço *coincida* com a realidade, ou seja, como se a escrita contornasse de modo preciso a realidade e estivesse *colada* ao que ela *representa*; assim, a linguagem não seria mediada pelo imaginário; não haveria o vazio, o espaço intervalar entre a escrita (língua) e o real. Como bem observa Erick Gontijo Costa: “a letra é o nó que ata o eu, o corpo, o objeto e a realidade: nó corpo-linguagem” (2014, p. 76). Para a escritora, “era necessário encontrar um exorcismo comum para a verdade do imaginário” (2011a, p. 29), ou, mais exatamente, “acho que há um olhar que procura cada vez mais ser directo e não ter intermediários” (LLANSOL, 2011d, p. 13). Logo, exorcizando o imaginário, por meio da linguagem que atravessa o corpo da autora, há a escritura de Llansol que transita diretamente da língua (simbólico) para o real. A esse respeito, Elisa Arreguy Maia (2012) nos esclarece:

Essa práxis do texto, da escrita, que busca sair da *impostura da língua*, vem a ser a fabricação de um novo na cultura, tanto pelo modo como se escreve, quanto pelo gesto seguinte, decidido, de transmitir isto que assim se alcança: uma escrita que se dá entre o real e o simbólico, e não entre o imaginário e o simbólico, como é o comum; em outras palavras, trata-se de uma escrita próxima da operação do poema, portanto, calcada na letra, e não no ‘conteúdo’ da história ou narrativa (MAIA, 2012, p. 20-21).

Para Llansol, torna-se premente operar no texto “uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz” (LLANSOL, 2011d, p. 13): é assim o escrever *com*, pois se trata de estar com aquilo com que se está escrevendo. Para tanto, faz-se necessário “um pensamento emotivo, imagético, vibrante e transformador” (LLANSOL, 2011d, p. 12). É essa a outra maneira de escrever de Llansol, a qual produz “um texto imerso em vários extractos de percepções do real” (LLANSOL, 2011d, p. 12) e que, por isso, é marcado por certa estranheza.

A força criativa dos textos llansolianos reside nesse trabalho de deslocamento exercido sobre a língua, “rompendo as barreiras entre o interior e o exterior, destruindo todas as oposições entre o sujeito e o objeto” (LLANSOL, 2011d, p. 12). Llansol trabalha com a linguagem de modo a resgatá-la do poder, do servilismo, por meio da recusa de formas cristalizadas e de modelos estabilizados e, desse modo, sua linguagem é permeada por uma liberdade expressiva capaz de registrar eventos da ordem do impossível, do inusitado, da ordem do que não acontece, a não ser, exclusivamente, no campo da própria linguagem. Por isso, pode-se dizer ainda uma vez com Roland Barthes que a arte-literária da escritora “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...] Permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados” (BARTHES, 2002, p. 18). Por isso, segundo afirma Llansol, “dizem-me que devo continuar a escrever. Mas esta escrita não se converte em dinheiro. Exige tempo, contemplação, cena” (LLANSOL, 2014b, p. 22).

Ao realizar esse trabalho de criação, rompendo com a tradição literária, Llansol afirma que “não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (LLANSOL, 2011a, p. 52). Porém, paradoxalmente, ao afirmar que “a literatura acabou”, que “não há literatura”, a autora demonstra uma relação muito específica com a linguagem e afirma: “destituo-me da literatura e passo para a margem da língua” (LLANSOL, 2011a, p. 12) e, assim, fundamenta a sua própria estética, pois, cria a sua própria “literatura”, com sua técnica, seus conceitos, suas figuras, seus saberes. Llansol não sai da literatura, alarga-a. Questionando a tradição, a escritora endossa uma discursividade ímpar que emerge na sua escrita e se potencializa nos seus textos, os quais são uma criação, uma inovação no âmbito simbólico. Eles têm algo de uma resistência, uma luta, um combate: “é nas diferenças e nas similitudes, na experiência que também me faz sofrer, que procuro a direção para estabelecer uma narrativa que é um combate” (LLANSOL, 2011a, p. 36). E, nesse sentido, há uma descontinuidade, uma ruptura e uma resistência; há, portanto, uma singular forma de subjetividade literária em que “o uso do desejo parece-me preferível ao uso do poder. Se eu desejo escrever é para assumir os sinais da vida à medida que ela se metamorfoseia em poder;

reforçar a existência com a paisagem do seu desaparecimento, torná-la livro à espera de outra liberdade, ou simplesmente, de leitura desejosa” (LLANSOL, 2011a, p. 46).

A subjetividade de Llansol é da ordem de um perfil constituído por sua produção literária e intelectual, a qual cria (ou compõe), na prática da escrita, o apelo ao ficcional como método que formaliza o texto e o molda conforme uma arte poético-literária. Por esse aspecto, o perfil literário llansoliano exige mudança na forma de abordagem do texto, pois, ao ser livre, não há como instaurar uma maneira de lê-lo. Assim, a autora rompe com a cumplicidade que se espera que haja entre escritor e leitor e, nesse sentido, em sua obra, tematiza o problema da escrita e, conseqüentemente, da interpretação, pois, delega ao leitor o trabalho dessa interpretação. Por isso, em sua obra, não há a possibilidade de se produzir um único sentido, ou seja, não há uma única chave para a leitura do texto. Ao contrário, existe um movimento de leitura que provoca um lugar de atrito, que retira o leitor da cultura, do lugar prazeroso, fazendo com que ele saia desse espaço “familiar” para o lugar do gozo. Numa relação complexa entre a arte e a vida, a arte e a realidade, com sensibilidade e experimentação, a escritora, em suas reflexões críticas, problematiza, coloca em xeque as normas estético-literárias e, com sensibilidade criativa, compõe uma obra que, artisticamente, é capaz de desconstruir conceitos rígidos por meio da desautomatização da linguagem e das percepções. Não obstante tudo isso, é um texto que pode ser cooptado pela sensibilidade de qualquer leitor.

Ainda em 1977, em sua *Aula*, Roland Barthes afirma que “a literatura assume muitos saberes [...] pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2002, p. 18). Para o autor, num romance, podemos nos deparar com “um saber histórico, geográfico, social, técnico, botânico, antropológico” (BARTHES, 2002, p. 18). A literatura de Llansol também se configura dessa maneira, haja vista que seus textos têm a capacidade ou a potência de promover incursões absolutamente fascinantes e relevantes por diferentes lugares do saber, por meio de um exercício particular com/na linguagem.

Conforme afirma Barthes, “porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (BARTHES, 2002, p. 19). Também para a escritora, “o conhecimento (ou saber) é, assim, mais uma questão de tonalidade afetiva do que disposição intelectual”, pois, “as palavras podem então ir à frente, como batedores em busca de mundos possíveis, ensaiando um itinerário de conhecimento” (LLANSOL, 2011d, p. 12). Ou seja, para a autora, “a língua tem de ser um mecanismo que permite a aproximação extrema entre os seres e a travessia de diferentes épocas históricas, sem outro fim que não seja o de conhecer”

(LLANSOL, 2011d, p. 14), que faz “surgir um campo inundado da língua em que [se conhecer] através dela faz parte dos amores íntimos” (LLANSOL, 2011a, p. 12).

A propósito do saber e da escritura, Barthes afirma:

Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expõe o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa ao próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 2002, p. 20-21).

A partir das concepções de Barthes, para o qual o discurso da ciência e o sujeito são postos em questão a partir de um saber que se evidencia na escrita enquanto enunciação, encontramos em Llansol um bom exemplo em que o lugar e a energia do sujeito, e também sua falta, no trabalho engenhoso com língua, visa à própria linguagem que é capaz de, enquanto enunciação, produzir novos conhecimentos, outros saberes e outros sabores. Nesse sentido, a enunciação de Llansol não se define a partir de um discurso epistemológico (do campo da ciência ou de qualquer tradição) “destas invenções suspeitas de verdade” (LLANSOL, 2011a, p. 34), mas de um discurso dramático (do campo da linguagem, da própria literatura), no qual a língua deixa de ser mero instrumento de trabalho para ser o próprio trabalho realizado como “projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores” (BARTHES, 2002, p. 21).

Em seu livro *Textualidade Llansol – Literatura e Psicanálise*, Elisa Arreguy Maia declara que, em sua obra, Llansol se dedica a desmontar a epistemologia que rege a ciência e grande parte da literatura que é vendida. Dessa forma, a escritora portuguesa convoca, aqueles que vendem pouco e os que jamais se venderam, para serem parceiros de escrita de outros modos de pensamento humano. Nesse âmbito, Maia afirma que

o que se procura aqui demonstrar, com a escritora, é que há algo de solidário entre esse método científico, mesmo bem intencionado, e o estado de coisas no mundo. Ou, ainda, que, para encontrar algo diferente, é preciso escrever, falar, pensar de modo diferente. Llansol escreve com a clara intenção de

intervir no rumo das coisas. Mas intervir desde o ponto em que, no discurso coletivo e coletivizante, por intermédio de suas formas narrativas, o pensamento da cultura se pensa. Intervenção epistemológica, portanto, mas que busca validar-se na experiência estética e ética (MAIA, 2012, p. 13).

Ao amplificar fatalmente o trabalho com a língua e ao validar-se na experiência ética e estética, há, na obra de Llansol, uma escrita constitutivamente edificada pelos seguintes aspectos: por projeções, pois ela diz: “tenho então a certeza de que o meu texto, ao contrário da fala, nada concede, circula para romper o que está preso” (LLANSOL, 2011a, p. 68); por explosões, porque “procuro perceber os meus sentimentos e ideias, determinar o seu lugar escondido na invocação do labirinto [...] mais uma paixão, mais um momento de ódio, mais uma hesitação, mais saber que se transforma em fio sutil de poder [...] é preciso dar várias inteligências à língua reunida num todo” (LLANSOL, 2011a, p. 43-44); por vibrações, pois “Fico [...] a odiar esta atenção permanente de criar sem uma única vibração que me guie” (LLANSOL, 2011a, p. 99); por maquinarias do pensamento: “o que me ocorreu é que o meu corpo foge de mim e que, um ou outro, deslizam sem proteção para o interior de uma obra” (LLANSOL, 2011a, p. 42); enfim, por sabores: “a libertação de poder escrever e imprimir eu própria” (LLANSOL, 2011a, p. 10).

Llansol confessa para nós que, ao ler um autor, apossa-se de uma experiência que a leva a uma reflexão sobre o campo da língua. Ou seja, chama-lhe a atenção o modo como o autor, a partir da linguagem que o possui, faz uso dela (a linguagem), não como instrumento de trabalho, mas, para transformá-la em seu próprio ofício: os livros que, mesmo restritos à amplitude temática, tornam-se densos, complexos e amplificados. Para a autora, essa reflexão, que nasce das leituras de outros autores, serve-lhe para uso próprio: para escrever, sob diferentes linguagens – com recíproca interpenetração – novas aberturas para amplificar fatalmente o trabalho com a língua e não simplesmente reconstituir uma velharia não significativa. Nesse sentido, diz: “quando ler um texto era comentá-lo..., a ideia de que um texto é para bom uso, faz-me evocar o meu próprio corpo, e a sensualidade do entendimento” (LLANSOL, 2011a, p. 42).

É possível apreendermos, sob o pensamento de Llansol, sua postura crítica em relação ao trabalho de escritora, pois, ela suspende seu juízo sobre as “invenções suspeitas de verdade” e se contrapõe a um trabalho de escrita que se propõe a uma mera repetição de “uma velharia não significativa”. Assim, pela evocação do próprio corpo, pela sensualidade do entendimento, a autora, fatalmente, amplifica o trabalho com a língua. Acreditamos, então, que tal escrita se

aproxima do paradigma, postulado por Barthes, segundo o qual “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia)” (BARTHES, 2002, p. 21). Esse gosto das palavras torna-se o saber profundo, fecundo, o qual para Llansol se resume na “sensualidade do entendimento”, que funda a sua estética, delineada por *uma escrita por si. Uma escrita por si* na medida em que não é “logicamente possível, mas é certamente realidade”.

Para Barthes, portanto, a noção de escritura se conforma com uma ideia de escrita que é da ordem da liberdade, que é da ordem do *despoder* (BARTHES, 2002, p. 35), ou seja, trata-se de deslocar o uso que se faz das palavras, da linguagem, haja vista que elas – as palavras – “não são mais concebidas como simples instrumentos” (BARTHES, 2002, p. 21), elas são o que são: uma escritura. Nesse viés, podemos afirmar que a estética de Llansol se conforma a uma noção de escritura na medida em que toda a sua obra é permeada por um combate contra a língua, isto é, por um paradigma em que a linguagem, destituída de poder e de valor, “faz do saber uma festa” (BARTHES, 2002, p. 21) e funda novos conhecimentos, novos saberes.

Ao discorrer sobre a segunda força da literatura, Barthes afirma que a *mimesis* é a capacidade de representação da literatura, pois, esta “se afaina na representação de alguma coisa. O que? Direi brutalmente: o real” (BARTHES, 2002, p. 22). Mas, como o real não é representável, a literatura se afaina em representar algo real. “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura” (BARTHES, 2002, p. 22-23). A literatura apresenta algo real, captado ou forjado por ela, tornando presente algo que não é a coisa mesma representada, mas uma possibilidade: “produções de linguagem, que seria a história dos *expedientes* verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é sempre um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (BARTHES, 2002, p. 23). Conforme o pensamento de Barthes, a literatura é ao mesmo tempo realista e irrealista; realista “na medida em que sempre tem o real por objeto de desejo” e irrealista porque “ela acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 2002, p. 23). E assim a modernidade, segundo o autor, marca um corte, uma cisão que desnuda um novo profetismo, o da escritura. “A escritura é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra” (BARTHES, 2002, p. 75). Para Barthes, portanto, “*literatura, escritura* ou *texto*, [serve] para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes” (BARTHES, 2002, p. 75).

É essa escritura, no sentido barthesiano, que se afaina na recusa do paralelismo entre o real e a linguagem, que vamos encontrar na obra de Llansol. Conforme afirma a escritora portuguesa, “quando empregamos uma metáfora estamos a aproximar coisas estanques, estamos a criar uma aparência. No mundo, tal como o sinto, essas associações de semelhanças não existem” (LLANSOL, 2011d, p. 15). Nesse sentido, para a escritora, não existem metáforas porque a sua literatura é da ordem de uma possibilidade, a qual, segundo Barthes, se concretiza quando o escritor, no interior de um mesmo idioma, possui várias línguas para escolhê-las conforme “a apropriação de uma ou outra língua a seu assunto” (BARTHES, 2002, p. 25), ou seja, “uma reserva na qual ele pode abeberar-se livremente, *segundo a verdade do desejo*” (BARTHES, 2002, p. 25, grifo do autor). Assim, o movimento da escritura de Llansol é marcado por um uso peculiar da linguagem na medida em que a autora promove um deslocamento, pois, Llansol – que também partiu “de um combate assaz solitário contra o poder da língua” (BARTHES, 2002, p. 26) – “quer afirmar o Irreduzível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias” (BARTHES, 2002, p. 26). Ao teimar em “manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera” (BARTHES, 2002, p. 27), é que a escritura de Llansol é levada a deslocar-se. “*Deslocar-se* pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado” (BARTHES, 2002, p. 27, grifo do autor). Deslocar-se, para Llansol, “é percorrer um itinerário rumo a um lugar imaginário onde se cristalizam, ou ‘tomam forma’, determinados conteúdos” (LLANSOL, 2011d, p. 17), os quais só existem “no horizonte impossível da anarquia languageira – ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão” (BARTHES, 2002, p. 28). É na busca desse impossível que a obra de Maria Gabriela Llansol nos atrai.

A respeito da terceira força da literatura – a *Semiosis* –, Roland Barthes reitera a relação da *semiosis* ou semiologia com a ciência linguística. A distinção entre língua e discurso nasce com os estudos saussurianos, sob a dicotomia Língua/Fala. No entanto, Barthes afirma que se pode deslizar da língua ao discurso, bem como do discurso à língua, como se se tratasse de um mesmo objeto. Para o autor, esses dois termos não se dividem, pois deslizam segundo o mesmo eixo de poder:

Não são somente os fonemas, as palavras e as articulações sintáticas que estão submetidos a um regime de liberdade condicional, já que não podemos combiná-los de qualquer jeito; é todo o lençol do discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de pressões, de repressões, maciças

ou ténues no nível retórico, sutis e agudas no nível gramatical: a língua aflui no discurso, o discurso reflui na língua, eles persistem um sob o outro [...] não ouvi senão um único som, o da língua e do discurso misturados (BARTHES, 2002, p. 31).

Então, a despeito do “regime de liberdade condicional” tanto da língua como do discurso, Barthes postula uma definição (de cunho pessoal) de Semiologia, a qual

seria, desde então, aquele trabalho que recolhe o impuro da língua, o refugio da linguística, a corrupção imediata da mensagem: nada menos do que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as ternuras, os protestos, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua ativa (BARTHES, 2002, p. 32).

Nesse sentido, a “língua ativa” de Barthes, ou a sua semiologia é intolerante para com “a língua trabalhada pelo poder” (BARTHES, 2002, p. 33). Barthes afirma que a semiologia se volta para o Texto porque ele (o Texto) é o lugar dos indícios do *despoder*. O Texto contém a força que empurra, que faz fugir a palavra gregária, isto é, ele desloca para outro lugar formas e fórmulas estabelecidas de modo idêntico na cultura politizada, tal qual o movimento da literatura. Além disso, rompe com a generalidade, a moralidade e a in-diferença que pesa no discurso coletivo. Nesse viés, a literatura e a semiologia se conjugam e se corrigem uma a outra: por um lado, a volta ao texto e à escritura – a mais complexa das práticas significantes – leva a semiologia a trabalhar sobre as diferenças, para evitar a sua dogmatização bem como a tomar-se pelo discurso universal que ela não é; por outro lado, a semiologia recusa o mito a que se recorre para salvar a literatura da palavra gregária, que é o mito da criatividade pura: o signo deve ser pensado ou repensado para que melhor se decepcione. Portanto, a semiologia é o curso das operações em que se usa o signo como um véu pintado ou ainda como ficção.

Para Barthes, o semiólogo seria um artista – aquele que joga com os signos com proveito e fascinação, fazendo-o de modo a saborear e compreender. Nesse jogo, o signo – que o artista vê – “é sempre imediato, regrado por uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos, como estalo do Imaginário” (BARTHES, 2002, p. 40). Assim, a semiologia não é uma hermenêutica haja vista que ela pinta mais do que perscruta. Nessa pintura, via semiologia, os “objetos de predileção são os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de

verossimilhança e com uma incerteza de verdade” (BARTHES, 2002, p. 40-41). Nesse sentido, o imaginário se traduz como um mito, que conta algo, que ordena e que dá sentido ao mundo. Além disso, ele é efeito do movimento, da dinâmica das imagens, as quais são as percepções que o sujeito tem do exterior e que operam no campo das representações, isto é, do simbólico. Tal como acontece com o signo – em que há relação entre significante e significado –, no imaginário também há uma relação de significância.

Para Llansol, o imaginário ou “lugar imaginário” é de outra ordem: “no entanto, estou convencida de que, a ser um lugar onde a imaginação eventualmente exista, nunca será um ‘lugar imaginário’ – poderá ser talvez um ‘lugar imaginante’: a paisagem a descoberto de que fala o texto” (LLANSOL, 2011d, p. 18). Talvez pudéssemos pensar que, para Llansol, o imaginário, enquanto espaço, seria um entre-lugar: um espaço de junção e disjunção entre imagens reais e não-reais – “o lugar imaginante” – lugar do acontecer. Para autora, é “a paisagem a descoberto”; é “o jardim que o pensamento permite” (LLANSOL, 2011a, p. 121). O lugar imaginante é o *locus* da escritura: “a meio caminho entre o interior e o exterior [...] é como se torna efectiva uma das hipóteses da passagem” (LLANSOL, 2011a, p. 62). Então, o lugar imaginante, podemos dizer, é o espaço em que o próprio lugar imagina, ou seja, ele participa da imaginação, pois não é simplesmente objeto da ação.

Na obra de Llansol, esse espaço da imaginação é, para a autora, o espaço edénico: lugar imaginante de seus textos. É o espaço da escrita, no qual “se dramatizam as ideias-forças da passagem do poder ao desejo” (LOPES, 2013, p. 105). Nesse espaço edénico, as ideias-forças surgem a partir de onde há a relação entre a linguagem e os corpos, ou seja, onde nascem o pensamento e o desejo “e organizam-se num pensamento da diferença voltado em primeiro lugar para a diferença feminino-masculino, possível paradigma das diferenças concebidas não-simetricamente” (LOPES, 2013, p. 105).

Vejamos o que vem a ser o espaço edénico nas palavras de Llansol:

Eu já referi que esse lugar vem nomeado várias vezes no texto: é o espaço edénico. Até hoje não encontrei termo mais adequado, apesar de, ao chamá-lo assim, me ver obrigada a desconstruir uma tradição religiosa. O que muitas vezes é pura perda de tempo. Mas, se conseguires imaginar um espaço edénico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é

fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o que entendo por espaço edénico. É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vem do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com o *status* sociais, e com a depressão” (LLANSOL, 2011d, p. 22).

O espaço edénico é o *locus* por excelência das imagens edênicas que permeiam o texto de Llansol e, segundo ela, o cerne de todas essas imagens são os afetos “porque [...] o instrumento de criação são os afectos” (LLANSOL, 1994, p. 112). A esse respeito, vejamos o que nos diz a autora:

O espaço edénico tem os seus problemas, mas não tem esses. Os problemas que tem residem, por exemplo, no modo como o texto formula o pensamento, na espantosa diversidade dos afectos, como se estabelecem as redes de relações e os trajectos do conhecer; como seguir o princípio de bondade; como encontrar um modo de consumo (frugal) e não ascético; como distinguir entre a sedução e o fascínio; como fazer um duplo viável da liberdade de consciência e do dom poético; como abandonar a procura da verdade, sem abandonar à impostura da língua; como estabelecer a geografia das fontes de alegria, e tantos outros. Mas o grande problema do espaço edénico é a *posse dos referenciais práticos*. Porque a maior parte dos humanos está muitíssimo mais disposta a acreditar que o inferno existe, do que alguma vez aceitará o espaço edénico como possível, quanto mais real (LLANSOL, 2011d, p. 26-27).

O espaço edénico é, pois, o lugar onde a escritora, ao escrever, se depara com o não conhecimento, é o lugar onde o saber se confronta com o não-saber. É nele que se encontra o corpo erótico associado ao desejo, pois, “este desejo, que é integralmente todo feito de imagens, foi o primeiro apelo do espaço edénico” (LLANSOL, 2011d, p. 32). É no espaço edénico que a autora materializa a melodia, o ritmo da escrita dos seus textos e, por isso, ela afirma: “quem lhe garante que o espaço edénico não lhe está a nascer do punho?” (LLANSOL, 2000b, p. 273). Trata-se do local em que se trabalha a língua no pensar: “e, de vez em quando, encontro quem pensa. Ignoro se é daqui, se de lá. É, de certeza, alguém que anda a farejar o espaço edénico” (LLANSOL, 2011d, p. 45). É importante ressaltar que, para Llansol, o espaço edénico está fora

do contexto religioso e institucional. O compromisso da escritora é fazer com que o texto seja um veículo de disseminação do espaço edénico, o qual implica, necessariamente, a relação com os seres vivos e não-vivos em geral. A escritora tem esse pensamento como proposição de vida e ela acredita que o texto é o meio de difundir o seu pensar, o qual trata de uma dimensão ética do humano.

A partir da reflexão de Paul Zumthor (2014), nos arriscamos a afirmar que o espaço edénico postulado por Llansol poderia ser pensado como sendo da ordem do *virtual*. Mas, o que é o virtual? Paul Zumthor pensa o virtual na perspectiva da reflexão de Mikel Dufrenne e, segundo Dufrenne, o virtual é a acumulação de lembranças do corpo, ou seja, é como um “imaginário imanente”, “a rápida percepção”. Nesse viés, Zumthor afirma que o virtual é da ordem do pressentir que se associa ao sentir e pode, às vezes, com ele se identificar. O sujeito concebe o virtual na medida em que percebe o objeto, mas a sua percepção está carregada de algo que ele não percebe no instante, porém é alguma coisa que está inscrita na memória corporal. Nesse sentido, o que é pressentido não é necessariamente uma imagem, mas, ele é imaginável, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem. Então, para autor, de qualquer maneira, o virtual frequenta o real. “Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo” (ZUMTHOR, 2014, p. 79-80). Assim, o virtual aflora em todo discurso e, especialmente no discurso poético, invade tudo.

Segundo Zumthor, o virtual se produz no curso da existência humana graças ao conhecimento, o qual está sempre a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser. Por meio dos nossos sentidos – visão e audição – que são, além de ferramentas de registro, órgãos do conhecimento, a cadeia epistemológica faz do vivo um sujeito colocado no mundo. Nas palavras do autor, “toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto” (ZUMTHOR, 2014, p. 79).

Quanto a Llansol, o espaço edénico se configura de modo virtual, pois, é onde os elementos da experiência vivida são representados na memória, e os detalhes desses elementos são evocados com exatidão, embora se distingam da objetividade dos fatos e da rigidez para a organização das ideias. Nesse âmbito, o espaço edénico é o *locus* em que aflui a sensorialidade de Llansol na busca do objeto poético: “‘meus’ objectos insólitos” (LLANSOL, 2002, p. 46). Ao se referir ao espaço edénico, o discurso da escritora comporta uma postura crítica. Sobre isso diz:

Não deixa de ser sintomático que autores que se dizem cristãos insistam numa estética de cinza, quando outros, como é o meu caso, abertamente não crentes, procuram caminhos de ‘ressuscitação’ (o termo é de Rui Nunes) para o mundo humano. Algures, na linguagem estética humana, pode existir o espaço edénico (‘contra todas as evidências em contrário, a alegria’, como escreve Manuel Gusmão), obviamente, uma opção estética, no sentido mais profundo que lhe daria Spinoza. [...]

De facto, considero irrisória a maior parte da poesia que se faz. A sua falta de pujança provém, em meu entender, da cisão (provavelmente contemporânea da ‘loucura’ de Hölderlin) que se operou entre o poético e a política, entre o dom poético e a liberdade de consciência. Esta é praticamente uma ilusão para a maior parte dos humanos, dada a inexistência de contrastes fortes e motivantes entre os quais escolher. A política não os produz. A poética teme produzi-los. Por isso, a liberdade de consciência define a poética coisifica-se em esteticismo e/ou em design académico-literário. Continuo a pensar que a beleza da forma e da cor é a santidade das coisas. Mas onde estão essas coisas? Por onde vogam esses objectos insólitos? (LLANSOL, 2002, p. 47- 48).

Llansol nos apresenta um modo específico de entender e pensar a arte da escrita. Sua opção preferencial é por um movimento de escrita/leitura sem pré-conceitos e com questões humanas sensíveis à realidade e ao vivo. Sua escrita é um ponto em andamento e, para ela, o universo da escrita e da leitura não tem interrupção. Assim, a escrita é um investimento de vida. Com uma postura contemplativa da realidade, há uma contemplação não só da beleza da natureza, mas também da força do vivo. Com isso, a obra de Llansol não tem um *status quo* definitivo e está sempre produzindo mais luz e mais prazer. Nela, há uma força potencializadora da literatura que é poder de persuasão e de força poética. Além disso, enquanto escritora, ela tem uma postura atenta, preocupada, sensível com o desaparecimento do mito, da palavra poética e da crítica. Diante dessa postura, sua obra nos revela “anonimato da escrita e resistência à comunicação” (LOPES, 2003, p. 25), pois, em sua escritura, percebemos que há uma lógica muito apartada da estética da verossimilhança.

No tocante aos textos, a escritora – por que não dizer uma semióloga-artista? – ao jogar com os signos, numa “espécie de evidência que lhe salta aos olhos”, ao produzir um “movimento de miragem”, pinta uma estrutura de escrita que se constitui em “outro lugar, um lugar inclassificado, atópico, por assim dizer, longe dos *topoi* da cultura politizada” (BARTHES, 2002, p. 35).

Seu discurso, assim como o de Barthes, que é da ordem de uma escritura, “nunca é uma ameaça de opressão, mas um convite ao jogo” (BARTHES, 2002, p. 54), tal como o de passar anel. Para Llansol, “a estética pode substituir a moral na procura daquilo que a tradição definiu como ‘bem supremo’” (LLANSOL, 2011d, p. 20). Ainda em suas palavras:

Sim, a estética é o meio da procura do “bem supremo”, desde que o homem consiga distinguir entre a sedução e o fascínio. É essa a função da estética que é, para mim, se desejares uma definição, a produção de um repto da mente (“*o fascínio*”), pondo em risco os afectos e os sentidos (“*criação concreta de matéria*”) (LLANSOL, 2011d, p. 21, grifos da autora).

Llansol tem a estética no gesto da procura do bem supremo e, enquanto fascínio, ela (a estética) põe em risco os afetos e os sentidos, na criação concreta da matéria que, para a escritora, é o texto. Trata-se de um gesto com a escrita na direção do dom poético. Conforme afirma:

Esta é a parte misteriosa do contrato, a que chamo “dom poético”. O que sei é que o texto “proporciona” (dá a proporção e concede os meios) a cada ser, a cada espécie de seres, a possibilidade de se desenvolver para o seu fim específico. Mas sempre pressenti que havia nesta bondade (“*a chama num interior de anel*”), qualquer coisa de erotizante. Sei que, quando amamos, é essa bondade que pomos em jogo. É ela que fica entre os amantes, e que os amantes, depois de saciados, se arriscam a não voltar a encontrar. Todo o ser, do homem à Terra, pode tornar-se azedo, única e exclusivamente por esse facto, por ter arriscado a bondade própria e a ter perdido, como se perde ao jogo. A grande e profunda tristeza dos humanos (e também das outras espécies) vem-lhes de terem perdido o anel. Esta realidade tem especial incidência em nós, porque só nós podemos decidir deixar o outro ao abandono. Coisa que um bicho, uma planta, o cume de uma montanha, o curso de um rio nunca fazem. [...]

Nenhum ser pode aceitar isso. Mais vale morrer a uivar de dor do que aceitar perder o anel, a cadeia de anéis através da qual somos. Porque esse é o risco de crescer, não a sua finalidade. No texto, não há qualquer ser resignado, nem jamais morre qualquer figura. O que vejo, no texto, é a obra dessa bondade: os corpos são feitos de materiais nobres, são-lhes dados formas intensas e atractivas,

inscrevem-se em relações harmônicas, significativas e surpreendentes. É neste triplo registro, o belo, o pensamento e o vivo, que os corpos se movem. É a esse triplo registro que chamo *o afecto* (LLANSOL, 2011d, p. 20- 22, grifos da autora).

Enquanto para Barthes, o texto é o lugar por excelência do despoder, para Llansol, o texto é o lugar do dom poético: a possibilidade que o texto dá a cada ser de se desenvolver no jogo da bondade erotizante. É, por conseguinte, também lugar de despoder, em que se joga com a bondade comum aos amantes. No texto – construção imaginária –, há o belo, o pensamento e o vivo; nele, os corpos são feitos de matéria nobre, com formas intensas e atrativas, e se movem em relações harmônicas surpreendentes. No texto, há, pois, as figuras, obras do afeto escritural de Llansol.

A estética da escritora pode ser vista como a demonstração prática do “bem supremo”. Por um trabalho “entre a sedução e o fascínio” na escritura, levado a efeito no campo do “dom poético”, o discurso de Llansol nos apresenta o texto como possibilidade de desenvolvimento para cada ser, do homem à Terra, por meio de uma bondade erotizante – “a chama no interior de anel” – com a qual nos arriscamos no jogo. “Nesse jogo, dão-se imensas possibilidades” (LLANSOL, 2011d, p. 24). Por essa perspectiva, na textualidade, tudo é obra dessa bondade: os corpos são “formas intensas e atractivas”, efeitos do “afecto” por meio do “triplo registro” do “belo, o pensamento e o vivo”. Nesse sentido, “os textos são normalmente extraordinariamente belos. Aliás, enquanto não fascinarem, eles não serão texto. E por que é que é assim? Porque todas as diferentes espécies de seres têm o gosto profundo de viver num mundo estético” (LLANSOL, 2011d, p. 19).

A respeito da obra llansoliana, Silvina Rodrigues Lopes afirma:

Quando lemos os textos de Maria Gabriela Llansol, tão paciente e ardentemente construídos como um espaço de hospitalidade, a noção de uma subjectividade que nasce da dádiva, da proximidade como dádiva dos sentidos, adquire uma evidência que por sua vez nos confirma que há evidências que não resultam de um conhecimento fenomenológico. É porque o texto engloba “clarividência e ignorância” que podemos participar das linhas de deriva do desejo, que nos interceptam na leitura, sem as sistematizar em exercícios de saber que todavia não são repudiados (LOPES, 2013, p. 106).

Maria Gabriela Llansol – ao assumir o jogo com os signos, “em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebutaram,

em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 2002, p. 28-29) – muito nos revela sobre o seu método de escrita, sobre os seus textos. Acompanhemos o trecho:

A minha primeira sensação é de estranheza ao ver relacionada a palavra “civilização” com o que escrevo, porque o meu texto nunca se serve dessa palavra, conotada como se encontra com os Príncipes, com o poder, e com toda a trama de usos e costumes que determina que os seres humanos sejam impotentes e que os fantasmas e as ambições fantasiosas dos poderosos sejam para se realizar. Além disso, a palavra “civilização” coloca imediatamente os animais, as plantas, a terra e os seus elementos numa posição de instrumentos e de subordinados, face ao homem.

O que existe em *Lisboaleipzig*, como aliás há muito acontece nos meus textos, é uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio para os humanos (LLANSOL, 2011d, p. 17).

Como podemos observar, o discurso llansoliano se revela contrário a todo uso da palavra com vista à sua fixação, especialmente nos casos em que isso se presta a um uso servil. O pensamento de Llansol busca trazer à linguagem o princípio de uma “comunicação fulgurante e generalizada”, a qual ocorre a partir da negação de conceitos estabilizados pela “trama de usos e costumes”, a qual é determinada pelas forças de poder, bem como pela afirmação da mistura de seres, de coisas, de elementos, no desejo de eliminar sua subordinação frente ao homem. Há, portanto, uma força de “comunicação fulgurante” que produz mudança haja vista que ela (a autora) opera um salto ao se opor às formulações lógicas do pensamento. Ao tentar nomear o lugar imaginário do livro *Lisboaleipzig*, declara: “estou convencida de que, a ser um lugar onde a imaginação eventualmente exista, nunca será um ‘lugar imaginário’ – poderá ser talvez um ‘lugar imaginante’: a paisagem a descoberto de que fala o texto” (LLANSOL, 2011d, p. 18). Por esse pensamento, o “lugar imaginante” é um espaço imprevisível de possibilidades, em que tudo pode acontecer e em que a heteronímia das coisas pode abrir, no texto, a paisagem a descoberto: uma explosão de imagens, impressões e sensações. Trata-se, pois, do espaço em que “a escrita e o medo são incompatíveis” (LLANSOL, 2011a, p. 14). Silvina Rodrigues Lopes nos explica que no “lugar imaginante”

o que ressalta é a necessidade de um movimento de deserção ao sistema ou totalidade, como defesa contra as paixões aniquiladoras. Um movimento como a arte. Como o amor. Ou a alegria de perder-se na escrita: des-posseção. Porque a escrita toma fragmentos, ideias soltas, hipóteses sonhadas, como elementos do seu próprio laboratório de decifração de textos, e afasta-se dos sistemas, das respostas, dos mitos (LOPES, 2013, p. 111).

Em *Llansol*, esse “lugar imaginante” é, pois, o espaço de mão dupla em que a obra tematiza a vida e a vida tematiza a obra.

3.1 *Uma escrita por si* – enquanto incidências da experiência

No prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes comenta que “o Texto é um objeto de prazer” (BARTHES, 1990, p. 10). O autor afirma que “o prazer do texto comporta uma volta amigável do autor”, mas, este que retorna não é “o herói de uma biografia” (BARTHES, 1990, p. 11). Esse autor “não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos (...) não é uma pessoa (civil ou moral), é um corpo” (BARTHES, 1990, p. 11). Nesse sentido, o sujeito – fonte do prazer do texto, ou o sujeito “para se amar” (BARTHES, 1990, p. 12) no texto – é disperso. Para Barthes, esse sujeito se constitui por meio de alguns pormenores, alguns gostos, algumas inflexões, enfim, por biografemas. Assim, biografemas são, para o autor, aquilo que “fora de qualquer destino” pode “tocar algum corpo prometido à dispersão”; “uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra” (BARTHES, 1990, p. 12). Para tanto, é necessário procurar nos textos não “o segredo, o ‘conteúdo’, a filosofia, mas tão-somente a sua felicidade de escritura”, ou seja, o trabalho “sobre as linguagens”, pois, “o prazer de uma leitura garante-lhe a verdade” (BARTHES, 1990, p. 12).

Em *A câmara clara*, novamente, Barthes define o biografema: “do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 2012, p. 34). Para o autor, os biografemas são fragmentos, são detalhes que possibilitam o acesso “a um infrassaber”; tal saber desperta nele (Barthes) um “gosto amoroso”, “um certo fetichismo” (BARTHES, 2012, p. 34).

No viés do pensamento empreendido em *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes propõe também uma reflexão sobre a responsabilidade social do texto. O autor comenta que a nossa linguagem é totalmente submetida à ideologia burguesa e que, portanto, é necessário deslocar a responsabilidade social do texto e, para tanto, deve-se “fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis” e “[escutar] o arrebatamento da mensagem, não a mensagem” (BARTHES, 1990, p. 13).

O teórico afirma que esse movimento de deslocar a responsabilidade social do texto ocorre por meio da escritura. A respeito disso, diz:

A intervenção social de um texto (que não se realiza necessariamente no tempo em que se publica esse texto) não se mede nem pela popularidade da sua audiência, nem pela fidelidade do reflexo econômico-social que nele se inscreve ou que projeta para alguns sociólogos ávidos de recolhê-lo, antes pela violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas num belo movimento de inteligência histórica. Esse excesso tem nome: escritura (BARTHES, 1990, p. 13, grifo do autor).

Por meio dessa reflexão, sabemos que há duas noções postuladas por Barthes muito importantes: *biografema* (pormenores que caracterizam o sujeito disperso da escritura ou aquele que sabe inscrever a sua vida na sua obra) e *escritura* (movimento de escrita que rompe com os modelos tradicionais e, num gesto de “inteligência histórica”, produz um “arrebatamento na mensagem”). A partir disso, podemos falar sobre o texto de Llansol: “fragmentos de inteligível (fórmulas) provindas do texto admirado (admirado justamente porque se difunde bem); [...] a força de irrupção de uma palavra bem cunhada de uma verdade de linguagem” (BARTHES, 1990, p. 11).

Nos textos da autora, encontramos muitos indícios de que o sujeito escritor inscreve traços biográficos em sua obra, sem, no entanto, haver a constituição de uma biografia propriamente dita, haja vista que, na sua escrita, há um rumor biográfico e uma contaminação entre fatos reais e ficcionais. Em Llansol, como em boa parte de obras de arte, desde a modernidade, evidencia-se “a presença do trânsito livre entre biografia e ficção, considerando-se o grau de proximidade entre as duas instâncias” (SOUZA, 2011, p. 153). É a partir desses indícios de traços biográficos na construção do texto que tomamos o conceito de biografema para aludir às marcas ou aos fragmentos biográficos (assim considerados a partir da nossa interpretação). Para as referências a outras personagens, constantes na obra de Llansol,

tomaremos a noção de “figura”, a qual é delineada pela própria autora, ao longo de toda a sua obra. Além disso, é importante ressaltar novamente que a própria escritora se coloca como uma de suas figuras em algumas passagens de sua obra.

Em um mundo impregnado pela palavra, a escritora realiza um paradoxo (BARTHES, 1990, p. 20), pois sua escrita é, com rigor, constituída a partir da disseminação de fragmentos de biografias, ou seja, dos biografemas, na superfície textual da sua obra. Com isso, a ambiguidade (ou ambivalência) da sua escritura se confirma por meio de um jogo de deslocamento entre os biografemas e os fatos de ficção. É esse jogo com a linguagem, podemos dizer, que está no centro de nosso interesse.

Barthes afirma que o prazer do texto é, muitas vezes, apenas estilístico. Porém, pode ser que ele se realize de modo mais profundo: “quando o texto “literário” (o livro) transmigra para dentro de nossa vida; quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade; enfim, quando se produz uma *co-existência*” (BARTHES, 1990, p. 11, grifo do autor).

No caso de Llansol, essa coexistência, entretanto, “esse viver com um autor” é mais contundente e vai mais além, pois, mais que a “escritura do Outro” – escritura de outros autores que transmigram para dentro de sua obra e de sua vida – há também fragmentos de sua própria escritura que transmigram para a sua própria obra. A título de demonstração, eis alguns fragmentos que se instalam nas páginas de seus *Diários*:

No *Diário I*:

Herbais, 30 de maio de 1981

Hoje comecei um trabalho de sincretismo com *Os Lusíadas*; há um escolho – tantos anos de lugar-comum de admiração colectiva; falei com o Augusto e, como eternamente, ele tenta ajudar-me a alcançar a parte serena da crise, e sugere-me um programa de recolha das minhas intuições a partir d’*Os Lusíadas*.

Ontem à noite, sempre presa por este povoado distante de Herbais, onde a iniciativa de viver tem de pertencer-nos totalmente, recorri à luz de *O Livro das Comunidades*. Era um livro que, escrito por mim, em breve me revelou que já era a minha leitura. Este é um livro já publicado que eu própria pude ler em livro. Já basta esta certeza para poder atingir a vertente do perigo chamada serenidade; imediatamente, os livros por publicar se estenderam à volta, como os restos de finita duração da minha vida e sintomas do seu sentido. Tudo isto é FACTO, e eu própria

fiquei perplexa com a luta travada entre o conhecido e o desconhecido (LLANSOL, 2011a, p. 39, grifos da autora).

Herbais, 26 de Julho de 1981

Relativamente a nós, o meu corpo foge, e parece que, só, desço um rio, e faço um exame atento do seu leito. Este não foi, no entanto, o princípio fidedigno dos meus pensamentos, hoje. O que me ocorreu é que o meu corpo foge de mim e que, um ou outro, deslizam sem proteção, para o interior de uma obra; ninguém pode meter-se de permeio; deveria também ter dito que sou submetida à prova de uma cosmogonia, e que leio, com paixão, textos do mundo medieval. Em concomitância, convirjo para Spinoza (LLANSOL, 2011a, p. 42, grifos da autora).

Herbais, 21 de Agosto de 1981

Este mês de Agosto faz-me ver, já no passado, *Na Casa de Julho e Agosto*.

[...]

Há pouco menos de um ano, no regresso de Portugal por um dia de inverno, com neve na Bélgica, eu lia Virgínia Woolf – *Um Quarto Que Seja Seu*. Através da neve e, sem saber porquê, além dela, senti-me também um lobo (LLANSOL, 2011a, p. 46, grifos da autora).

No *Diário II*:

Lovaina, 5 de Novembro de 1974

Falo com a Cristina sobre o fragmento de Friedrich Nietzsche, que o Augusto me lera, há dias. Sempre me inquieto com ele, tal é o abrupto do seu pensar. Musil que sobre ele meditou para escrever *O Homem Sem Qualidades*, muitas vezes, ali sentado conosco, nos perguntava:

_ Mas que quer ele? A sua crítica não permite nenhuma política possível...

Cristina ri-se, quando Friedrich Nietzsche fala em “nós, os imoralistas”, porque nós não houve, só havia ele, apesar de dar aparência de Vários. Por que chamar “imoralistas”, aos que se colocaram para além do bem e do mal, num lugar cujo nome ignoram, até que venha o poeta que o saiba nomear?

Ao mundo que desconhecer a distinção entre a verdade e a aparência (a que desde Platão é o nosso olhar) como se há de chamar? E quem poderá viver nele?

_ *Ultrapassaste o silêncio do entardecer – disse ela.*

Deixou-se cair para trás, meditando (LLANSOL, 2011b, p. 13, grifos da autora).

Jodoigne, 20 de Abril de 1975

_____ “venho” a esta casa com o sentido indagador que lhe dou. Perscrutar e receber certas dobras quase gastas e apagadas de acontecimentos históricos. O **livro** não é, para mim, o objeto rápido de uma leitura; dissimula um mútuo: uma época e alguém. “J’écris pour prendre la parole au nom de mês ancêtres qui se sont tus”.¹⁸ _____ Liliane Wouters.

mãe dos objetos, deixei propositadamente, à esquerda, a folha em branco; hoje, acordei sonhando que não vivia sozinha nesta casa, mas com um marido, e que Hadewijch era amada, e nos amava... – escrevi hoje em A Restante Vida (LLANSOL, 2011b, p. 29, grifos da autora).

Tais trechos fornecem uma pequena amostra, de significação decisiva, do processo escritural de Llansol. Em cada trecho recortado, o que se coloca em evidência é que a sua escrita está saturada por sequências de pensamentos dispersos. Na leitura de cada asserção, não nos é possível antecipar o que vem a seguir, pois, a escritora, pelo modo como escreve, leva-nos a inferir que, na sua fixação pela escrita, pensa e escreve o que quer e como quer. Seus escritos são sequências textuais compostas, quase que simultaneamente, por superposições e, contrariamente, por desencaixes haja vista que neles não há uma substancialidade semântica ordeira. Se diante de qualquer escritura, de qualquer texto, procuramos um sentido ou um propósito para o enredo, em Llansol fica tão somente a nossa necessidade em justificar o sentido “no trânsito do seu pensar” (LLANSOL, 2011b, p. 39). Não obstante a ausência de uma substancialidade semântica ordeira, e talvez justamente por isso, sua obra nos proporciona uma experiência estética e filosófica em todas as suas reflexões.

Na tentativa de justificar o sentido no trânsito do pensamento llansoliano, “reentro lentamente na concentração de que preciso e de que, com muito cuidado, irei tomando posse, sem lhe tirar a liberdade” (LLANSOL, 2011b, p. 39), afirmaria que “é no ponto da dispersão que está o novo lugar” (LLANSOL, 2011b, p. 38). O novo lugar da escrita de Llansol é esse *locus* em que a dispersão, a diversidade “fermenta com volúpia” (LLANSOL, 2011b, p. 38). É o espaço “essencial da revelação do **eterno retorno do mesmo**” (LLANSOL, 2011b, p. 39, grifo da autora).

Na obra de Llansol, o eterno retorno do mesmo, contraditoriamente, constituído no *locus* da dispersão e da diversidade, pode significar muita coisa. Especificamente, nos trechos citados

¹⁸ “Escrevo para falar em nome dos meus antepassados que se calaram” (Tradução da autora).

acima, podemos observar que esse eterno retorno do mesmo está demarcado por alguns procedimentos ou traços que compõem a escritura da autora. Esses procedimentos ou traços escriturais de Llansol são o eterno retorno do mesmo porque se encontram dispersos na diversidade de todos os seus escritos, mas, não apenas por isso.

O eterno retorno do mesmo é um conceito formulado por Friedrich Nietzsche. Na obra de Maria Gabriela Llansol, esse conceito aparece transmutado em eterno retorno do mútuo, isto é, a escritora figura o eterno retorno do mesmo em eterno retorno do mútuo.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?* - o conceito nietzscheano de *eterno retorno* na poética de Maria Gabriela Llansol, Juliana Cabral Junqueira de Castro, como o título de seu trabalho bem anuncia, empreende um movimento de leitura dedicado às noções de eterno retorno do mesmo – de Friedrich Nietzsche – e de eterno retorno do mútuo – de Maria Gabriela Llansol.

Para Castro (2007), o eterno retorno é um conceito que lida com a intensidade de forças criativas capazes de celebrar a vida no máximo de seu esplendor e é justamente essa a busca que empreende a escrita do vivo, na obra de Maria Gabriela Llansol. Nesse sentido, a escritora dá um delineamento ao pensamento de Nietzsche, de tal forma que ele (Nietzsche) não sendo repetido e nem mesmo “citado” (na obra) – no sentido caro à ciência moderna – constitui-se como uma das figuras de seu texto. Sendo assim, Castro (2007) afirma que Nietzsche é evocado, na obra de Llansol, como imagem do pensamento (simbolizado pelo conceito de eterno retorno) e também como figura constitutiva de seus textos. Ou seja, “o nome Nietzsche é ao mesmo tempo figura e imagem no texto llansoliano” (CASTRO, 2007, p. 24). Podemos perceber, portanto, que há, no texto de Llansol, um intenso diálogo com o pensamento de Nietzsche, isto é, a sua escrita é perpassada pela filosofia nietzscheana. É por meio do pensamento do eterno retorno, de Nietzsche, que Llansol “busca retaguarda para quebrar o paradigma da linguagem como representação, instaurando uma outra dimensão do que pode ser o real através da escrita” (CASTRO, 2007, p. 28).

Com o conceito de eterno retorno do mesmo (ou simplesmente eterno retorno), Nietzsche nos convida a pensar na existência humana, a qual se dá no tempo, ou seja, a temporalidade da vida humana. Segundo Castro (2007), o pensamento do eterno retorno do mesmo se constitui a partir do seguinte postulado: há uma articulação entre as forças ativas que compõem o universo, as quais são sempre determinadas e nunca infinitas (essas forças em devir são tomadas como algo finito) e o tempo em que essas forças se desenvolvem, o qual é tomado como eterno, inciado e infinito. A relação entre essas forças ativas e o tempo tem como consequência a figuração circular do eterno retorno. Diz a autora “a tensão entre as forças em

devir e a infinitude do tempo confere às forças a totalidade do seu retorno num roteiro circular” (CASTRO, 2007, p. 61). Assim, para Nietzsche, tudo se repete infinitas vezes, sem que haja, no entanto, a possibilidade da eterna renovação no jogo das forças.

Por outro lado, Nietzsche afirma a impossibilidade de haver duas coisas idênticas. Então, “assumindo que o eterno retorno do *mesmo* não proporciona a retomada do idêntico, mas a mudança, conclui-se que há a possibilidade do devir das forças” (CASTRO, 2007, p. 63, grifo da autora). Tudo isso parece-nos um pensamento paradoxal. Mas, “as alegações de Nietzsche em sua forma literal conduzem a aporias incontornáveis” (CASTRO, 2007, p. 63).

O eterno retorno seria a repetição que acontece no curso circular do tempo, através da sucessão de figuras finitas. Ele é, pois, um modo de desdobramento da vida, uma vez que, na repetição, não há a retomada do idêntico, mas a mudança; o eu muda, torna-se outro.

Partindo do pensamento de Nietzsche, sobre o eterno retorno do mesmo, Llansol compõe uma escritura em que há uma diversidade de textos, figuras e imagens que provoca um estranhamento e que impulsiona uma textualidade que é de outra ordem. Castro (2007), referindo-se a *Finita* – Diário II, nos esclarece:

há um adensamento de textos que fazem desse diário o lugar privilegiado do encontro. Encontro que se dá entre o lírico, o narrativo e o dramático; entre o ordinário e o extraordinário; entre o poema, o conto, o mistério, a crítica, a carta, a filosofia e a história; entre Zaratustra e Prunus Triloba; entre o eu que fala e o eu que é falado; entre o diário, a ficção e o encantamento. É, enfim, a diversidade (*o encontro inesperado do diverso*) que causa um estranhamento funcional e provoca a abertura dessa escrita para a possibilidade do novo. Pois as distinções acima perdem a razão de ser, a favor do aparecimento de uma linguagem que não é a da ficção, nem a da reflexão, mas que está entre elas. [...] É aí que o eterno retorno do *mesmo* se mistura numa cadeia gregária, tocando intensamente, por instantes, em pontos distintos de seus elos, para erigir o eterno retorno do *mútuo* (CASTRO, 2007, p. 67-68, grifos da autora).

Trata-se, então, de uma linguagem *entre*: nem ficção, nem reflexão. E é nesse *entre* que o eterno retorno do *mesmo* se imiscui e dá lugar ao *mútuo*. Ainda nas palavras de Juliana Cabral Junqueira de Castro (2007), o *mútuo*, na obra de Llansol, diz respeito ao duplo de viver:

O eterno retorno do *mesmo* diz respeito à possibilidade de, sendo vários, reconhecer-se como sendo o mesmo; ao passo que o retorno do *mútuo* é a possibilidade de cada um, sendo vários e reconhecendo-se como sendo o mesmo, encontrar-se com um outro que também se dissipa em seus vários eus.

Além disso, e o mais importante: o encontro deve dar-se através do texto – trata-se do encontro do uns (pois que cada um mantém sua diferença última, que o faz ser um e não outro) na textualidade, na escrita (CASTRO, 2007, p. 68).

Conforme palavras da escritora portuguesa, “penso como tudo depende do modo como nos manuseamos, porque é nesse manuseamento que tocamos, que tecemos a dobra, **ou mútuo**. Tudo o que é, existe em dobra ou dobrado: em ser e porque é?” (LLANSOL, 2011b, p 109, grifos da autora). Assim, há o homem transformado – no sentido llansoliano de transformação por meio do texto – não com uma vida nova, pois não é possível uma vida que não seja sua, mas com o espírito livre, do qual nos fala Nietzsche, que deseja chegar a ser o que é. Desse modo, o homem transformado é aquele que é criador de si mesmo e age com suas intuições irregulares e incoerentes. É nesse sentido – com o espírito livre – que Llansol conduz a sua escrita sem impostura, na qual o princípio da realidade está suspenso e determinado pelo eterno retorno. “E, com o advento do mútuo, a escrita torna-se caminho transitável, e portanto: real” (CASTRO, 2007, p. 70).

O primeiro e mais marcante traço da literatura de Llansol é a comunhão com a escrita que invade os espaços e rescende por toda a sua obra. Nos trechos citados, anteriormente à explanação sobre o eterno retorno, há pontos referenciais que desvelam essa comunhão com o texto, com a obra. São eles, as referências ao trabalho de sincretismo com *Os Lusíadas*, os comentários sobre *O Livro das Comunidades*, *Na Casa de Julho e Agosto* e *A Restante Vida* – obras da própria escritora, a sensação inusitada de que o corpo foge de si e desliza para o interior de uma obra, a referência à leitura de textos do mundo medieval que a fazem convergir para “Spinoza”, a referência ao objeto livro que, para a autora, é mais do que o objeto rápido de uma leitura, pois, ele dissimula um mútuo: uma época e alguém. Também sinaliza para comunhão com a escrita, a presença de escritores – transmutados em figuras – conforme observamos nos trechos em análise.

Como postulou Barthes, “o indício do prazer do Texto é então poder-se viver com o autor” (BARTHES, 1990, p. 11). Na obra da escritora, diríamos, o prazer do texto está em poder viver com Llansol – ela mesma – e, além disso, com Camões, Espinosa, Virgínia Woolf, Nietzsche, Musil, Liliane Wouters, dentre vários outros que figuram a sua obra. O prazer do texto está no fato de que

viver com um autor não significa necessariamente cumprir em nossa vida o programa traçado nos livros desse autor; [...] não se trata de operar o que foi representado; trata-se de fazer passar na nossa cotidianidade fragmentos de inteligível (fórmulas) provindos do texto admirado (admirado justamente porque se difunde bem); trata-se de falar esse texto, não de o agir, deixando-lhe a distância de uma citação, a força de irrupção de uma palavra bem cunhada de uma verdade de linguagem. [...] O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições; [...] nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro de nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos; [...] não é uma pessoa (civil ou moral), é um corpo (BARTHES, 1990, p. 11).

Nesse viés, o autor – “sujeito para se amar no texto” (BARTHES, 1990, p. 12) – constitui-se, ainda que sendo disperso, por meio dos “biografemas”: “plural de “encantos”, lugar de “pormenores tênues”, fonte de “vivos lampejos romanescos”. Com isso, amalgamados, entrelaçados com os escritos ficcionais de Llansol, os biografemas bem como os fatos de ficção fazem “voar em pedaços a partilha organizada dos campos, o princípio de realidade da ficção” (RANCIÈRE, 1995, p. 67).

Contemplando o pensamento de Barthes, Eneida Maria de Souza, em *Crítica cult*, explicita que há algumas tendências que são defendidas por autores nacionais e estrangeiros, no que se refere às particularidades da crítica biográfica. Uma dessas tendências, ela afirma, é “a caracterização da biografia como biografema (Roland Barthes), conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole” (SOUZA, 2002, p. 106). Desse modo, o biografema, entre o dito e o não-dito da vida do autor, “englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 105).

Conforme afirmação da autora, temos:

A desmitificação das metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória do sujeito encontra em Lyotard um de seus maiores defensores, ao lado de Roland Barthes, ao optar pelos fragmentos de biografias, os biografemas. Privilegia ainda o crítico francês o saber da escrita como enunciação, colocando-o em desacerto com o discurso da ciência, da mesma forma que Lyotard, ao se valer da metáfora do relato como resposta à inoperância dos grandes textos, circunscritos a projetos de natureza totalitária e globalizante (SOUZA, 2002, p. 108).

A consequência direta dessa reflexão empreendida por Souza se encontra expressa no que ela afirma, ou seja, as cenas domésticas, que, aparentemente, não são muito expressivas para elucidar fatos históricos, passam a fazer parte das pequenas narrativas que também são significativas para a constituição do sentido subliminar da história. A literatura, sendo rica dessas cenas e perdulária na arte das subjetividades, é chamada a servir de *corpus* analítico para o discurso da história, contribuindo, dessa forma, para a diluição de fronteiras disciplinares, bem como para o reconhecimento de narrativas ficcionais com valor enunciativo e como procedimento de escrita. A arte literária deixa de ser objeto da crítica e se liberta do espaço que a confinaria sempre no âmbito das *belles-lettres*.

A pesquisadora afirma que, segundo o pensamento de Barthes, ao operar nos espaços da ciência e promover a encenação de subjetividades, o saber dramático suplanta o saber epistemológico. Roland Barthes se vale da psicanálise de Lacan e da semiologia para refletir sobre a categoria de sujeito crítico e se vale também do teatro brechtiano para realçar o grau de distanciamento e simulação desse sujeito-autor na cena da enunciação. Há uma distância teórica entre o artigo de Barthes – “A morte do autor”, de 1968 – e a encenação de subjetividades do sujeito crítico, a qual é justificada pela presença do autor na condição de ator e de representante intelectual no contexto acadêmico e social, e não mais como ausente do texto. Conserva-se, assim, o conceito de autor como ator no campo discursivo e ressalta-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o espaço biográfico, histórico e cultural.

O sujeito autor dá lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, os quais se caracterizam pela assinatura da obra e integram o campo literário e cultural recriado pela crítica biográfica. Pois, a heterogeneidade das práticas discursivas exige a inserção do aspecto biográfico como resposta aos processos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento do sujeito da enunciação.

Toda essa reflexão, pontuada por Eneida Maria de Souza, fornece-nos mais uma luz que permite ler em Llansol seus detalhes, suas articulações, sua potência escritural, pelo viés do biografema e do saber dramático. Dessa maneira, seu ponto forte se baseia precisamente na operação de figurar, por meio da trama com a linguagem, situações de vida com outras de ficção.

No *Diário I*:

Herbais, 21 de Agosto de 1981

Este mês de Agosto faz-me ver, já no passado, *Na Casa de Julho e Agosto*. Ontem fomos a Bruxelas, dar um

passeio, e o entretenimento com minha mãe e irmã prosseguiu sem obstáculos.

Esta madrugada eu tentava ver até que ponto o alvoroço feminino, que vibra com insignificâncias e detalhes, constitui, em potência, uma faculdade do espírito. Uma espécie de consumir o real que poderia vir a preceder o uso da razão e do desejo. O uso do desejo parece-me preferível ao uso do poder. Se eu desejo escrever é para assumir os sinais da vida à medida que ela se metamorfoseia em poder; reforçar a existência com a paisagem do seu desaparecimento, torná-la livro à espera de outra liberdade, ou simplesmente, de leitura desejosa (LLANSOL, 2011a, p. 46, grifo da autora).

Nesse trecho, podemos inferir – ainda sob a égide do diálogo com Roland Barthes e Eneida Maria de Souza – a presença do biografema na composição da escrita de Llansol, haja vista que, embora pareça-nos que há uma retomada das lembranças da autora, não podemos afirmar categoricamente que estas são realmente fatos vividos por ela. Entre o dito e o não-dito da vida autoral, há o biografema unindo o texto e a vida. Essa narrativa biografemática é o alvoroço feminino que, vibrando com insignificâncias e detalhes, constitui a faculdade do espírito que leva a autora, ao preferir o uso do desejo ao uso do poder, a escrever para assumir os sinais da vida que, paradoxalmente, desaparecendo vai se transformando em livro. O biografema é, portanto, o procedimento por excelência da escrita llansoliana: *uma escrita por si* à espera de outra liberdade ou de leitura desejosa. Esse conceito constitui, portanto, a potência escritural da escritora. E como bem pontua Cláudia Pedrosa Soares: “é o mais tenro traço do vivo que a palavra ‘biografema’ é capaz de portar” (SOARES, 2015, p. 58).

Em que consiste exatamente essa potência escritural? A potência da invenção escritural de Llansol, que se reflete ao longo de sua obra, passa pelas relações entre o corpo, a escrita e a vida. No relato acima, a escritora parece exprimir fatos da vida cotidiana entrelaçados com as reflexões que sustentam o seu “desejo de escrever”, por meio da assunção dos “sinais da vida”, os quais constituem a base de um processo de metamorfose intrínseco à própria vida, ao mesmo tempo em que reforçam a existência da paisagem dessa vida ao torná-la livro: liberdade e leitura desejosa. A escritora cria um efeito de ambiguidade com relação à tessitura da escrita, mas a ambiguidade lhe é constitutiva, posto que “escrever é o duplo de viver” (LLANSOL, 2011a, p. 69), ou ainda, “estou duplamente presente, sou uma dupla pessoa ou imagem” (LLANSOL, 2014b, p. 87).

Nesse aspecto, poderíamos afirmar que Llansol mantém uma relação “com a loucura dos ascetas ou dos místicos que se expõem ao não-sentido para fazer de seus corpos a superfície de inscrição da verdade da escrita” (RANCIÈRE, 1995, p. 63), haja vista que ela interpreta e, assim, decide não acreditar no modelo de escrita realista, pois desconfia dessa evidência sensível que é apenas a escrita enquanto produto da vida que se metamorfoseia em poder. Nesse sentido, não se trata de identificar o que seria “fato da vida real”, já que tanto a escritura quanto o biografema rasuram os limites, restando uma zona de indeterminação.

Em sua tese de doutoramento, a propósito do biografema, Cinara Araújo nos diz:

*O biografema, ao trazer traços (grãos) da vida, traz consigo suportes de vida, mas não suportes de linguagem. São traços que estão longe do “significado” da vida ou, como já dissemos, de seu resumo. São traços de “significância”. Traços de “significância musical no corpo”. “Verdade de linguagem” acrescida do “corpo de afeto” que iremos demarcar. Quando alcançamos o traço que incide na vida, vindo da obra llansoliana, pressentimos duas operações: a amplificação do sentido (abertura) ou o seu desnudamento (depuração). Ou ainda, a operação de depuração não reduz o sentido, traz já esse salto, passo de sentido (*pas de sens*), abertura (ARAÚJO, 2008, p. 94-95, grifos da autora).*

Na confluência desse pensamento, Cláudia Pedrosa Soares (2015) acresce que os traços bio-gráficos são, além de suportes de linguagem, suportes de vida. A manifestação desses traços de significância “é o testemunho dos rastros que a passagem de uma língua que balia [*Um beijo dado mais tarde*] a uma língua sem impostura deixou; é o deslocamento da narratividade para a textualidade; é a enunciação de uma leitura que se lê de través, na tangência da significação” (SOARES, 2015, p. 60-61). Não é, pois, por acaso que a escritura de Llansol está permeada por um traço, “risco vazio” (SOARES, 2015, p. 64), que ora corta, ora inicia as frases no corpo de seus textos. A propósito desse traço, em uma entrevista, ao ser questionada por Lucia Castello Branco, Llansol declara:

Da mesma

maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu faço aquele traço 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 vou ser

tocada fisicamente...Porque o traço é um traço físico...
(LLANSOL, 2011d, p. 51).

Esse traço físico, que liga o texto e a vida, é também um bio-grafema. Tal como a escrita, ele é “a mediação necessária, certamente, para que algo para além da impostura da língua pudesse se dar” (LLANSOL, 2011d, p. 51). Esse traço marca a escrita que comporta um vazio, ele é uma marca que traz instabilidade ao texto e, no entanto, liga o próprio corpo ao leitor. O traço é o fundamento e não tem contorno.

Eis o princípio escritural de Llansol: os biografemas. Eles são as bases do desenvolvimento dos textos llansolianos, como podemos explicitar abaixo:

No *Diário I*:

Penso em *Da Sebe*
ao *Ser e*, convivendo com este livro, no meu *Diário* (LLANSOL, 2011a, p. 50).

Mas, da angústia desta noite, que abre para outro dia de chuva, houve uma só conta e produto final: **uma narrativa** – *Contos do Mal Errante*.

[...]

É de madrugada, razão por que estou a escrever (LLANSOL, 2011a, p. 54).

Musil está, pois, em Herbais, [...] Hoje é manhã, e são modificações simples deste género que encorpam a vontade de escrever. Musil e eu interessamo-nos pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita; [...]

Liga-nos a aquiescência
de que almejar com a escrita não é o mesmo que esbanjar no vazio a palavra (LLANSOL, 2011a, p. 56).

Decido hoje dividir este Diário não por anos e dias, mas igualmente por números; não é a primeira vez que a minha própria vida me aparece como estranha, ou pertencente ao mundo exterior: um diário pode ser mais objectivo que uma vida pessoal. Adjectivo que me faz pensar em Pessoa, e numa manhã em que procurava pelas livrarias da Imprensa Nacional a sua Fotobiografia, que só seria posta à venda durante o mês de Outubro (LLANSOL, 2011a, p. 58, grifo da autora).

Com relação aos fragmentos, o que nos leva a considerá-los como biografemas são particularidades da escritura. Por exemplo, a autora diz pensar em *Da Sebe ao Ser e* no *Diário*,

os quais são livros escritos por ela. Em outro trecho, fala da angústia sentida durante a noite e que teve como produto final a narrativa de *Contos do Mal Errante* – esse também um outro livro seu. Na sequência dos fragmentos, expressa as reflexões que faz sobre a escrita, incluindo, nesses rasgos de pensamento, Musil; além disso, exprime as percepções que tem sobre o período do dia – no caso, a manhã, e que “encorpam a vontade de escrever”. O último fragmento nos apresenta como biografemas dois fatos: o primeiro é o de que a autora revela que decidiu dividir o diário, não em anos e dias, mas em números e é exatamente assim que se instala na página do Diário I, a qual é datada: Herbais, 15 de Novembro de 1981, e os fragmentos são divididos pelos numerais 541, 542, 543 e 544; o segundo fato é que a autora se refere à lembrança de Fernando Pessoa e de uma manhã em que procurou, nas livrarias da Imprensa Nacional, a Fotobiografia do escritor.

Os biografemas de Llansol estão presentes ao longo de todos os seus textos e não somente em seus *Diários*. Entretanto, nosso objetivo não é expor, exaustivamente, esses elementos, mas, tão somente, registrar-lhes alguns aspectos que fundamentam a escritura da autora.

Eneida Maria de Souza, em seu estudo consistente sobre a crítica autobiográfica, afirma:

O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida (SOUZA, 2002, p. 115-116).

É exatamente essa intertextualidade que se refere ao princípio da ficção condensado ao princípio da realidade que a linguagem opera na escrita de Llansol, surtindo, como efeito discursivo, um texto híbrido, mesclado e que, em certa medida, caracteriza-se por certo estranhamento. Como podemos observar, no terceiro fragmento anterior, soa como estranho o modo como a autora se refere a Musil¹⁹, como se ele estivesse presente na cidade de Herbais, bem como o fato de a autora se expressar de uma forma que nos faz entender que ela (a autora) conhece os pensamentos de Musil no que tange à escrita, ao ato de escrever. Esse efeito

¹⁹ Robert Musil foi um escritor austríaco e grande romancista moderno, autor da obra-prima *O homem sem qualidades*. Nasceu em 06 de novembro de 1880 e faleceu em 15 de abril de 1942.

discursivo, que tem como produto um texto híbrido, mesclado, surge pelo modo como a escritora trabalha a linguagem, a qual é trabalhada em uma dimensão do desvio, do intermediário, da dispersão e da fratura. É por meio dessa dimensão que a linguagem llansoliana fala, é essa dimensão que conduz o exercício de sua escrita. É a composição desse modo de linguagem que vem fornecer o sentido para a noção de figura em sua obra. Nesse sentido, Musil (e não apenas ele) surge na escritura não como sujeito ou pessoa civil, mas como figura, e, por isso, não obedece à noção de tempo e de espaço.

Com Llansol, o sentido que a figura (também as outras noções llansolianas) ressalta no campo da linguagem nos permite concernir porque a escritura pode compor a espessura da trama de seus textos. Tanto a figura quanto as outras noções criadas por ela passam a comportar o novo, o qual rompe com o universo das convenções e dos sentidos estabelecidos. Na sua obra, deparamo-nos com uma experiência de escrita que resiste aos procedimentos literários comandados por certa convenção canônica.

Ao considerar que tanto as figuras quanto as demais noções llansolianas ganham vazão na trama de sua obra, é possível detectarmos a formação de um espaço literário em que essas noções resultam de um processo de criação, conformando uma estética própria. Graças a uma forma de apresentação da linguagem, o domínio da escrita é, no viés de Llansol, o seu desdobramento no espaço da obra criada. Nesse sentido, as figuras passam a pertencer à obra por meio da técnica de composição que é, justamente, a criação literária forjada para pôr em relevo uma aventura transgressora da linguagem.

Na escritura, a figura é o feito de seu trabalho de criação, pois

em vez de personagens que protagonizam uma acção num tempo linear, segundo o esquema unívoco da realidade, o texto de Maria Gabriela Llansol é feito de epifanias: “Figuras”, “nós construtivos”, “cenas fulgor” são os nomes dados a essas fulgurâncias em que os seres ganham consistência e intensidade num determinado momento do contínuo do texto:

Não escrevo para contar a história de uma personagem exterior a mim a que dou a vida e a morte e nesse intervalo empreendo acções, segundo o modelo da escrita representativa. [...]

E desde então houve na minha escrita uma evolução (LLANSOL, 2011d, p. 10).

Com isso, as figuras de Llansol não seguem o esquema unívoco da realidade; não são os personagens que, com seus gestos, os associamos à nossa própria imagem. Elas são a própria escritura ou o próprio texto que se consome e se embaralha. É nesse sentido que a escritora abandona a função representativa da literatura dita como cânone. E, assim, a linguagem é convocada como presença virtual de uma ausência. Nesse aspecto:

Uma plêiade de figuras ilustres deambulam então pelos “romances” de Maria Gabriela Llansol, tornando possível encontros paradoxais, diálogos improváveis que não respeitam a irreversibilidade do tempo: Nietzsche, Bach, Pessoa, Camões, S. João da Cruz, Eckart, Copérnico são apenas algumas dessas personagens ilustres que coexistem (LLANSOL, 2011d, p. 11).

As “figuras ilustres” não estão nos “romances” de Llansol como seres de carne e osso; pelo contrário, elas coexistem enquanto presença virtual, por meio da linguagem, a despeito da irreversibilidade do tempo. As figuras são “*hóspedes de rara presença*” (SOUZA, 2018, p. 13, grifo do autor), são “seres que são convocados para encontros íntimos e advêm ao texto como sujeitos com capacidade de interpelação e com os quais se escreve” (LLANSOL, 2011d, p. 12). Trata-se, então, de compreender como a escrita vai pertencer intensamente à obra llansoliana, posto que “o texto vai convocar as intensidades propostas por uma linhagem de poetas e escritores para o atual da escrita; tais ‘confidências’ desconstroem o tempo, fazendo-o expandir-se em uma cena infinita *de* escrita, onde somos, todos, convidados a ser *figuras*, não personagens” (MAIA, 2012, p. 18, grifos da autora).

Entre Nietzsche, Hadewijch, Müntzer e outras pessoas e seres, Llansol também se considera figura de seu texto: “são uma parte de mim que sou uma parte deles” (LLANSOL, 2014b, p. 65). A propósito de Nietzsche, enquanto figura, ela declara: “Nietzsche subia mansamente nos seus livros, no auge do texto” (LLANSOL, 2014b, p. 37). E ainda afirma:

Nietzsche está próximo de Ana,
sem vida, nem morte,
ele mesmo
nem perecível,
nem eterno (LLANSOL, 2014b, p. 49).

As figuras são personagens-silhuetas, pois, não têm a consistência que muitas vezes lhes exige certa teoria literária, são, de outro modo, alusões; elas estão sem apoio, sem paragens, no fluxo das palavras. Elas são diafanamente tecidas no texto. Elas são “atores de linguagem”, ou ainda, “servos de escritura” (BARTHES, 1990, p. 134-166). Enquanto as personagens comuns dos romances têm nomes de ficção, as figuras llansolianas têm nomes “realistas” haja vista que a autora transfigura **pessoas históricas em figuras**. Entretanto, as figuras não são a metaficção dessas pessoas históricas, elas vão além. Conforme salienta Silvina Rodrigues Lopes,

numa atitude poética, sem dúvida, que persiste na obstinação de ver, para além da presença e do significado, não se deixando tomar pelas paixões que habitam a linguagem, pelas figuras e imagens acabadas. Parte-se das figuras históricas para o encontro da anomia que o seu nome próprio evoca, não para lhes dar significados ou para se entregar aos mitos que as rodeiam (LOPES, 2013, p. 69).

Llansol traz para o texto as pessoas históricas para dialogar com elas, para fulgorizar. Por isso, segundo Lopes, as figuras se tornam desconhecidas para nós e vagueiam na escritura que as liga rumo ao infinito. Por isso, elas são o novo e voltam infinitamente ao labirinto do espaço-tempo na escritura-paisagem. Nesse sentido, elas (também os outros conceitos) são, na escrita llansoliana, uma forma de dar significado àquilo que irrompe em desregramento do sistema. Em outras palavras, é isso que a escrita de Llansol nos oferece na medida em que conjuga sua experiência de desfazer-se de convenções nomeadamente literárias.

Além disso, as figuras não têm um psicologismo, assim como têm as personagens de um romance. Elas estão em constante devir e, assim, transformam-se, transmutam-se e podem se deslocar em diferentes reinos. Elas interagem conforme as cenas fulgor lhes convocam na textualidade. Nesse sentido, são dotadas de uma extrema liberdade, a qual lhes permite transitarem no espaço e no tempo, em constante devir.

Em entrevista dada a João Mendes, Llansol fala sobre o processo de metamorfose dos seres históricos em figuras:

As pessoas, na sua maioria, [...] [i]gnoram que são chamadas a ser “figura”. Mas se “emigrarem” para o espaço vocativo do texto, encontrarão formas ou grafias onde se apoiar, jogos em que desejam intervir, pontos vorazes que as atrairão, Quimeras por quem terão de passar; penso que essas grafias,

apesar de inúmeras, são em número limitado [...].

No texto, aparecem [...] cada uma com sua escrita própria. E metamorfoseiam-se tal como se escrevem. [...]

Surgem acidentes de percurso, as certezas esfumam-se, há figuras que cegam ou estão presentes sem poderem ser vistas. No entanto, o olfacto é permanente. Os corpos olfactizam a beleza que permanece, cheiram-se. Como adquirem uma repugnância profunda pela impostura da língua, adquirem um grande desejo de jogo, de viagem, de paisagem aberta. Como prescindem do poder, tornam-se auto-suficientes, no sentido de se tornarem autónomos. Não conseguem abdicar da beleza própria, que é uma espécie de luz que lhes vem da cena interior.

Como os seres não estão hierarquizados, adquirem a sensibilidade da mágoa: sentem com grande acuidade o abate das árvores, o sujar da água, a criação de corpos artificiais, a destruição do jogo pela intriga, a mancha que o desprezo deixa sobre a bondade. Por serem, muitas vezes, processos irreversíveis de desfeamento da consciência (LLANSOL, 2011d, p. 27- 28).

Assim, as figuras são nômades e sofrem metamorfose e, além disso, algumas delas não têm referente no mundo, pois são apenas figuras textuais. Dito de outro modo, na criação escrita de Llansol, elas são puros seres de linguagem, são os reais-não-existentes que habitam o seu universo figural.

Em seus textos, as figuras contracenam com a própria autora na primeira pessoa. Por isso, a escritora nos diz: “desejo profundamente (para isso escrevo) que não colapse na travessia. Porque aprendo a ser figura com as figuras que o texto vai possibilitando” (LLANSOL, 2001, p. 100). Segundo Llansol, “uma figura é uma dinâmica que se transfere de lugar em lugar, aceitando as fronteiras que o texto propõe” (LLANSOL, 2001, p. 102) e o “texto é integralmente figura e fulgor” (LLANSOL, 1994. p. 59). As figuras são como os próprios biografemas, os quais têm relação com o desejo da autora fora do campo da representação. Nesse sentido, a problemática da representação está inscrita em sua obra.

Pelo exercício do biografema, pode-se ler o ato de criação, de invenção, movido por Maria Gabriela Llansol, a qual se mostra consciente desse “lugar paradoxal ocupado pelo autor como sujeito da escrita” (SOUZA, 2002, p. 118), inscrevendo-o de maneira ao mesmo tempo afastada como próxima da criação. Assim a escritora se projeta no ato da escrita.

Concordamos novamente com Eneida Maria de Souza quando afirma que não devemos argumentar que a vida se reflete na obra de maneira direta ou imediata, pois

a preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis dos escritores reside no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário. Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção (SOUZA, 2011, p. 19).

Nesse sentido, o que é contundente e muito interessante no texto llansoliano é que a sua escritura também embaralha os dados e coloca a verdade biográfica em suspensão. Observemos:

Ele (Musil) diz: — O dom de envolver a realidade numa atmosfera sugestiva (o poeta).

Eu digo: — O dom de envolver uma atmosfera sugestiva na realidade (que procuro desenvolver pouco a pouco, e a que chamo escrita, seja ou não expressa verbalmente e incorporada, por sinais, no papel) (LLANSOL, 2011a, p. 59).

Conforme enunciado no trecho, para Musil seria o caso de “a arte imita a vida”; para a autora, ao contrário, “a vida é a arte” haja vista que sua obra não é constituída por uma escrita da representação. A esse respeito, apoiamo-nos mais uma vez nas ideias de Eneida Maria de Souza para esclarecer que

nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. Por essa razão, o referencial é deslocado, por não se impor como verdade factual. A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. [...]

Se considerarmos que a realidade e a ficção não se opõem de forma radical para a criação do ensaio biográfico, não é prudente checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos (SOUZA, 2011, p. 20-21).

Para Souza, o acontecimento vivido pelo autor, ou lembrado ou imaginado, para atingir o nível de escrita, passa por um processo em que há um mínimo de distanciamento e um máximo de invenção. Ou seja, o acontecimento vivenciado “se exhibe de modo ficcional” (SOUZA, 2011, p. 106), pois, como afirma a personagem Abdias do romance homônimo de Cyro dos Anjos:

Na verdade, dentro de nosso espírito as recordações se transformam em romances, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance (ANJOS, 1971, p. 86).

Nesse sentido, a escritura de Llansol também guarda o estatuto – caro à psicanálise e a certo pensamento pós-estruturalista – conferido ao sujeito, da ficcionalização de si, da encenação de subjetividades no ato da escrita. Efetivamente, a escritora assume a “premissa ficcional” de que “estar ao mesmo tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação paradoxal da presença/ausência do sujeito na complexa cena enunciativa” (SOUZA, 2011, p. 23). Na obra, não se trata mais da representação de uma vida. No *Diário I*, a escritora enuncia:

Herbais, 22 de Novembro de 1981

O que se passa, passa-se num jardim, ou numa casa, numa sala, ou numa rua, ou junto de uma árvore, enfim, no interior, ou no exterior. Eu estou a meio caminho entre o interior e o exterior e o que devo contar, para ser compreensível, é como se torna efectiva uma das hipóteses da passagem (LLANSOL, 2011a, p. 62).

Llansol entende que há uma grande diferença entre o nível da cena enunciativa e da cena em que vive; sua presença/ausência é metaforizada pelo caminho entre o interior e o exterior e, nesse meio-caminho, o que importa é contar, para ser compreensível, as hipóteses da passagem de uma cena à outra. E nesse mesmo episódio do *Diário I*, ela nos conta:

sei que só escrevo porque a minha experiência é mortal
(termina com a morte). Senão a escrevê-la teria preferi-
do _____

outra felicidade
menos ardente,
outra complexidade
menor

(LLANSOL, 2011a, p. 62).

No episódio seguinte do *Diário I – Herbais, Novembro* – ela declara: “A minha vida modificou-se, e o texto equidistante, também. Creio que vou continuar a escrever sem esmorecimento, mas do ponto de vista de Herbais” (LLANSOL, 2011a, p. 63).

Com o gosto e o prazer da obsessão pela escrita, a escritora expressa no episódio do *Diário I*:

Herbais, 15 de Dezembro de 1981

Eu, quanto mais escrevo, mais difícil e cheio de obstáculos encontro o caminho de escrever. Em minha consciência, eu não devo escrever para dar a ler

primeiro o que já disse
segundo o que já foi dito.

Concluo daí que eu não sei escrever, e que constantemente anseio pelas modificações da minha vida: os horizontes, as perspectivas, as intermitências, as regras.

Eu preferiria começar, ou pelo direito da crise, ou pelo avesso do mundo figural, tal é, no fim do cálculo, a transparência (LLANSOL, 2011a, p. 67).

Com veemência, ela exprime no *Diário I*:

Herbais, 28 de Maio de 1982

Devo atravessar uma rua e entrar noutra campo de complexidade; Herbais era Herbais; hoje, onde quer que as essências do silêncio me acompanhem, as diferentes fases por onde passa uma pessoa que cessou de falar fundem o que resta dos dias habituais – “Ó noite antiquíssima e serena.

Tão diferente é o centro da escrita em Portugal, ou onde for que me peçam que eu me exprima para al-

guém, só falho. O que eu digo falando é sempre a correspondência do que esperam que eu abandone, é sempre chegar a submeter-me a uma instrução; mas escrever, na paz de não ser obrigada a lançar fora, tem outro calibre – eu não quero enganar com o raciocínio que possa existir nas minhas explicações, mas que tem a natureza de excremento. [...] que eu acabe esta confissão, [...] tenho então a certeza de que o meu texto, ao contrário da fala, nada concede, circula para romper o que está preso (LLANSOL, 2011a, p. 68).

Essa escrita biografemática de Llansol pode ser considerada como uma espécie de jardim íntimo da escritora, que exhibe, ao mesmo tempo, a imaginação sem limites e os recuos da escrita, configurando “o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo” (SOUZA, 2011, p. 42). Com os biografemas, na sua obra, há o desejo de incorporar toda a substância da vida e do mundo, pela escrita. Com entusiasmo pelo processo de escrever, no *Diário I*, a autora diz:

Herbais, 13 de Junho de 1982

O dia escureceu, e principiou a chover. **É Herbais, na Bélgica.** Entro num dia de semana que aprecio, sem interrupções da parte de fora, sem o ruído das máquinas agrícolas na Praça, com uma cena informe latente desenhada em todo pensamento, acção, ou ante-escrita. Noto 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; poderia dar como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de so-pro no meu destino (LLANSOL, 2011a, p. 69, grifo da autora).

Conforme análise de Elisa Arreguy Maia (2012), a descoberta e a frequência da experiência de escrita de Llansol a levaram a um desejo de transmissão, especialmente porque ela, a escritora, percebe o alcance transformador da práxis da letra. Além disso, “ao mesmo tempo em que abre mão do eu como centro subjetivo do texto, redesenha, reinventa a vida escrita, ou, como ela dirá, o ato de escrever como *duplo de viver*” (MAIA, 2012, p. 20).

Esse recurso metalinguístico de descrição da cena da escrita, dos espaços, dos seres e do tempo climático configura-se como exposição de sua poética particular. Afinal, a escritora

cria um texto de caráter híbrido, marcado pela ambiguidade, seja no âmbito de sua concepção quanto de seu resultado escritural. Assim, na prática de sua escrita, o exercício criativo se faz por meio do movimento ambivalente provocado pela proximidade e pela distância em relação ao fato (SOUZA, 2011, p. 47). No *Diário I*, Llansol assim se expressa:

Herbais, 16 de Junho de 1982

_____ este princípio de escala, que também pode tornar-se o esconderijo de uma figura que se anuncia, apareceu quando eu estava a pensar num fragmento de texto que tinha lido de Levinas, e numa planta chamada pimenta das muralhas, que uma vizinha me ofereceu ontem durante o nosso passeio da tarde. Do agrupamento de estrelas, tão convencional como o profundo abatimento em que vivo, fazia parte o papel transformativo atribuído ao querer, ao saber, e ao esperar sem fim.

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. “C’est à la lecture des livres – pas nécessairement philosophiques – que ces chocs initiaux deviennent questions et problèmes, donnent à penser. Le rôle des littératures nationales peut être ici très important. Non pas qu’on y apprenne des mots, mais on y vit ‘la vraie vie qui est absente’ mais qui précisément n’est plus utopique. Je pense que dans la grande peur du livresque on sous-estime la référence ‘ontologique’ de l’humain au livre pour une source d’informations, ou pour une ‘utensile’ de l’apprendre, alors qu’il est une modalité de notre être”²⁰.

Se eu pudesse brincar com as consternações que cobrem Herbais, à beira do meu dia, fazer delas nascer microcosmos, e riso, teria encontrado mais um fundamento da minha vida para possuir fôlego para a escritura de que falo (LLANSOL, 2011a, p. 70- 71).

A escritura de que nos fala Llansol é uma força viva e circulante, pois, ela desenvolve uma relação singular com a escrita, a qual se faz presente em toda a sua vida. Onde quer que esteja, utiliza o escrever como modo de invenção de si mesma. Por meio dessa força escritural, ela expõe uma experimentação de si e do mundo, isto é, expressa como vive e sente as coisas,

²⁰ “É na leitura dos livros – não necessariamente filosóficos – que estes choques iniciais se tornam questões e problemas, dão o que pensar. O papel das literaturas nacionais pode ser aqui muito importante. Não por se aprenderem com isso palavras; mas vive-se ‘a verdadeira vida que está ausente’, mas que por isso mesmo já não é utópica. Penso que o grande medo do livresco nos faz subestimar a referência ‘ontológica’ do humano no livro, tomando-o por uma fonte de informação ou por um ‘utensílio’ de aprendizagem, quando, na verdade, ele é uma modalidade do nosso ser” (tradução da autora).

os seres, os espaços e o tempo. Sua obra, então, é permeada de fragmentos de sua vida, bem como de *flashes* de seus pensamentos, os quais expressam afetos, sonhos, delírios e o seu próprio pensamento sobre a escritura, como podemos depreender no fragmento acima.

O procedimento criativo llansoliano inscreve-se na linha tênue entre vida e obra, operando um exercício de tradução. É graças a essa fricção entre vida e obra, alinhanda com uma constante reflexão sobre o fazer literário, que a escritora pode “perspectivar tão fora do comum” (LLANSOL, 2011a, p. 71), ao “ficcionalizar sua existência e superar a solidão com a ajuda desse trabalho de criação” (SOUZA, 2011, p. 58), conforme ela mesma diz: “já que a minha vida é tão isolada, distanciamo-la para a alvura desses diários; no seu fundo existia uma figura que escrevia sobre outras mas que agora vai buscar a elas o seu alívio” (LLANSOL, 2011a, p. 76). Assim, o próprio texto figura de pleno direito e se conforma como sendo uma das figuras de Llansol.

Debruçar-se sobre a escrita para enfrentar o tédio (nesse aspecto, o isolamento vivenciado pela escritora, em *Herbais*, foi fecundo), que “causava a figura parada do poeta, e tentar sustê-lo na ala marginal da poesia” (LLANSOL, 2011a, p. 82), instaura um espaço imaginário em que a arte poética da autora se abre para uma técnica ou método de escrita.

No *Diário I*, temos:

Herbais, 12 de novembro de 1982

Estou quase a acabar *Contos do Mal Errante*. Chamei-lhe contos, não por ser um livro de contos mas porque, em cada parte de si mesmo, é uma confiança envolta.

Escrevi-o depois de *Da Sebe ao Ser* que, esse, é um livro que se distancia da vida das beguinhas, transformada em legendas.

Contos do Mal Errante é um eco longínquo desse mundo, tornado lenda e, realmente, subterrâneo (LLANSOL, 2011a, p. 86, grifos da autora).

A partir desse excerto, notamos que tudo se transforma em legendas pela metodologia adotada em sua escrita, a qual cria uma inseparabilidade entre realidade e ficção²¹. Tal ligação

²¹ Vale ressaltar que, para Llansol, o que importa não é nem a inseparabilidade, nem a dicotomia entre esses dois conceitos. Ora, se o que interessa a Llansol é o fulgor do real, e a escrita é uma técnica para se abrir caminho aos “outros” reais, essa dualidade não tem mais pertinência. Então talvez pudéssemos dizer que não se trata apenas da inseparabilidade ou da indecidibilidade entre real *versus* ficção, mas que essas duas ideias foram implodidas por Llansol e já não se opõem uma à outra.

ocorre de forma bastante peculiar, na experiência da escritora, de modo que se rompe o limite entre vida e obra, e suas fronteiras se fazem pura travessia. Nas palavras de Lucia Castello Branco, há a equação: “Maria Gabriela Llansol, pessoa e texto” (CASTELLO BRANCO, 2011, p. 15).

Llansol demonstra uma nova forma de compreensão do campo da literatura. A escritora nos apresenta a língua como um sistema de relações espaço-temporais infinitamente complexas, em que o tempo e os espaços de seus livros vão materializar paisagens diferentes, de onde vêm o seu modo de vida e de escrita. A língua – ou texto – é o que permite falar, e é o ritmo: “e não é o ritmo o fluxo e o refluxo daquilo que jamais para, e que nos prende pelo fascínio do que não tem fim e pelo perigo do enigma que contém?” (BARRENTO, 2014c, p. 134).

Segundo João Barrento (2014c), para a autora que escreve, o texto é transparente, pois é o lugar daquilo que nele é e um dia será fora dele. É a dimensão da possibilidade que se evidencia na sua escrita descentrada, e não a verossimilhança frustrada. O texto se suspende e se retoma, na respiração longa do traço e no precipício da vírgula e, assim, indicia mesmo a inutilidade do sentido, pois, a chegada ao sentido, significaria o fim da produtividade textual. Para a autora que escreve, a leitura (ou ler) é mais do que receber passivamente a escrita de outro e a escritura é mais do que compor segundo convenções. Por isso, a mulher – Llansol – “é princípio activo e transformador, singularizada por uma ‘pulsão de escrita’ (que não a esgota) e por uma capacidade de ver que a colocam fora do jardim francês da geometria dos sexos [...]: ‘mais vale o livro que o sexo’, porque ‘o livro torna o sexo invisível’” (BARRENTO, 2014c, p. 149). Portanto, a sua escrita “se descentra e des-lê, des-figura (o nome das figuras) para repensar e abordar o desconhecido nascente, para desfazer (falsas) ideias de uma nostalgia utópica” (BARRENTO, 2014c, p. 150). Desse modo, sua escrita permanece e permanecerá até o fim.

3.2 *Uma escrita por si* – enquanto ser de linguagem

Em *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes, ao analisar a obra de Sade, especialmente, sobre a transgressão do interdito familiar, afirma que, para este, a “transgressão original [é] aquela que suscita o inebriamento de uma invenção contínua, o júbilo de surpresas incessantes” (BARTHES, 1990, p. 128). Barthes pontua que essa transgressão “consiste em transgredir a regra semântica”, a qual é “a mais forte das transgressões, a da linguagem; transgredir é nomear fora da divisão do léxico” (BARTHES, 1990, p. 128).

Roland Barthes teoriza sobre a questão da transgressão da linguagem, mas, é em Michel Foucault que encontramos – a partir da reflexão sobre o pensamento transgressivo – a noção de “ser de linguagem”. Essa expressão aparece, inicialmente, no texto “*Prefácio à transgressão*”, publicado em 1963, na revista *Critique*. Nesse texto, Foucault faz uma análise da produção de Georges Bataille. Essa noção – o ser de linguagem – se fundamenta, de modo mais consistente, a partir da reflexão de Foucault sobre o pensamento transgressivo, especialmente, em *As palavras e as coisas* – livro publicado em 1966 – e também em “*O pensamento do exterior*”, artigo de Foucault sobre Blanchot, publicado, também em 1966, na revista *Critique*.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault, ao refletir sobre a questão dos signos desde o estoicismo, conseqüentemente, faz uma reflexão sobre a linguagem “a partir do ser único da escrita” (FOUCAULT, 2007, p. 58). Ao refletir sobre “o primado da escrita” (FOUCAULT, 2007, p. 59), ele percorre o caminho da literatura para, então, discorrer sobre o ser de linguagem. O autor afirma que “pode-se dizer, num certo sentido, que a ‘literatura’, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem” (FOUCAULT, 2007, p. 60).

É por meio da literatura, nas palavras do autor, que o “ser vivo da linguagem” ou o “ser de linguagem” brilha novamente nos limites da cultura ocidental:

Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.

Crê-se atingir a essência mesma da literatura, interrogando-a não mais ao nível do que ela diz, mas na sua forma significante: fazendo-o, permaneceu no estatuto clássico da linguagem. Na idade moderna, a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. Através dela o ser da linguagem brilha de novo nos limites da cultura ocidental – e em seu coração – pois ele é, desde o século XVI, aquilo que lhe é mais estranho; porém, desde esse mesmo século XVI, ele está no centro do que ela recobriu (FOUCAULT, 2007, p. 60).

Michel Foucault afirma que, a partir do século XIX, a literatura dá à luz a linguagem no seu ser, porém, diferentemente de como ela aparecia no final do Renascimento. Desde então, não há mais a palavra primeira, absolutamente inicial, em que se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso, pois, doravante, a linguagem vai crescer sem começo, sem

termo e sem promessa. Assim, o texto da literatura se traça, dia a dia, no percurso desse espaço vazio e fundamental.

Para Foucault, o ser de linguagem deve ser pensado, não como algo fixo e imutável, mas, como algo que está sempre em devir. Trata-se de uma experiência da linguagem em si mesma. Essa experiência se dá a partir de uma transgressão da linguagem, ou seja, a linguagem apareceria em si mesma, deixando de ser apenas um simples meio de representação, de expressão e de significação. Nesse aspecto, por meio da transgressão, a linguagem é capaz de criar cenas e episódios, coisas e seres inexistentes na realidade, mas, passíveis de existência no campo da própria linguagem. Há, portanto, uma transgressão da linguagem por meio da própria linguagem. Essa transgressão não se conforma como violência, mas como possibilidade de se estabelecer um mundo partilhado, um trânsito entre as fronteiras. Dito de modo mais claro, essa transgressão acontece não no sentido de negar o outro, mas de afirmar outra possibilidade. Igualmente, o ser de linguagem se manifesta por meio de dobras sobre si mesmo, ou seja, ele se manifesta de várias maneiras por meio de reduplicações, num movimento repetitivo constante. Nesse sentido, encontramos, no movimento de escrever, a transgressão e o limite como aspectos inerentes à própria escrita.

Na obra de Llansol, a *escrita por si* – enquanto ser de linguagem – é com frequência “uma contra-linguagem” (BARTHES, 1990, p. 128). Dito de outra forma, a *escrita por si* se configura como ser de linguagem justamente por meio da transgressão da própria linguagem. Porque a diferença nos parece ser entre a linguagem que cria personagens e a outra forma de linguagem, habitada por figuras, que é a *escrita por si* em Llansol. É exatamente essa transgressão que cria o ser de linguagem e, conseqüentemente, a *escrita por si*. Ela se constitui, na obra, por meio das construções discursivas da ordem das impossibilidades, isto é, são cenas que se mostram “fora de qualquer realidade” (BARTHES, 1990, p. 127), são, portanto, “um fato de linguagem” (BARTHES, 1990, p. 127) ou o “tecido de pura escritura” (BARTHES, 1990, p. 35).

Nesse aspecto, Llansol, assim como fez Sade, na leitura de Roland Barthes (1990), opõe radicalmente a linguagem ao real, ou, mais exatamente, coloca-se sob a única instância do “real da linguagem”. Vejamos, pois: “pouco a pouco, o real apresentou-se de mil maneiras, seguiu-o mas sem nada mudar à minha inspiração principal que me leva na direção de um sentido escondido, o contrário do obscuro” (LLANSOL, 2011b, p. 132). É esse “o deslumbramento que se apossa” (BARTHES, 1990, p. 129) da autoria llansoliana em relação à descrição de suas “cenas fulgor”, de suas “figuras”, de seu “dom poético”, de seu “espaço edênico”, de sua “metanoite”, de seus “reais-não-existentes”, de seu “existente-não-real”, enfim, de sua

“signografia” na linguagem do “corp’a’screver”. A transgressão revela, desse modo, como uma “surpresa de nomeação” (BARTHES, 1990, p. 129).

A língua que Llansol funda “não é, evidentemente, uma língua linguística, uma língua de comunicação. É uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só pode oferecer-se à definição semiológica do Texto” (BARTHES, 1990, p. 7). Do mesmo modo, a conformação do texto llansoliano não é “mais do que o ritual que [lhe] ordena o prazer” (BARTHES, 1990, p. 9). Nesse sentido, o que a autora faz “não é enfeitar a representação, é ilimitar a linguagem” (BARTHES, 1990, p. 9), pois, a língua, segundo sua concepção – campo do significante – põe em cena “relações de insistência, não de consistência: despede-se o centro, o peso, o sentido” (BARTHES, 1990, p. 10).

A língua da escritora configura-se não somente no âmbito da linguagem articulada, mas também na “linguagem das imagens” (BARTHES, 1990, p. 28). Essas imagens existem “só na proporção da quantidade de linguagem que [nelas] se investe; só a linguagem pode construí-las” (BARTHES, 1990, p. 34). Referindo-se ao universo da linguagem llansoliana e parafraseando o pensamento de Barthes, podemos afirmar que, a cada página da obra de Llansol, ela nos dá mostras de “irrealismo” arranjado ou, mais claramente, as impossibilidades do referente são convertidas em possibilidades do discurso e as limitações são deslocadas. Em virtude disso, o referente fica totalmente à discrição da autora, que, como todo contador de histórias, pode dar-lhe dimensões fabulosas, mas, o signo é intratável, pois pertence à ordem do discurso e, nesse viés, é ele que faz a lei.

Por ser escritora e não autora realista, Llansol escolhe sempre o discurso contra o referente, coloca-se sempre do lado da *semioses* e não da *mimeses*. Nesse aspecto, o que ela “representa” é sempre deformado pelo sentido e, portanto, é a nível dele, não do referente, que a devemos ler.

Na obra de Llansol, portanto, o processo criativo não se dá apenas por meio do “‘real’ e sua expressão” haja vista que a autora rompe com “um determinado sistema da literatura, e esse sistema é o do realismo: ele postula que a literatura “representa”, “figura”, “imita” (BARTHES, 1990, p. 37). Longe da “expressão do real” e tomando a experiência de escrita como critério, Llansol é uma espécie de historiadora que se faz sujeito do discurso, e não “sujeito da realidade” (BARTHES, 1990, p. 37). Sua obra se centra, especialmente, no trabalho sobre a linguagem enquanto puro significante, ou seja, a linguagem desprovida de representação.

Sob esse enfoque, a escritura llansoliana é poesia, pois, “é a própria linguagem das transgressões da linguagem” (BARTHES, 1990, p. 35). O acento de sua escrita incide não

apenas no campo do pensamento, mas também no campo poético. Pelo processo da escritura, a língua é convertida em reflexão crítica permeada de teor poético. Trata-se do poético que se abre à estética do fragmentário e da não-linearidade para compor um trabalho duplo em que a autora faz da escrita um recurso metodológico para refletir sobre o seu ofício literário: a poética linguagem das transgressões da linguagem.

Pelo ser da linguagem, estabelece-se um discurso *fora-de-sentido*, “a eludir qualquer ‘interpretação’ e mesmo qualquer simbolismo” (BARTHES, 1990, p. 125).

No *Diário I*:

Herbais, 16 de Agosto de 1981

Hoje, passada a madrugada, continuei o dia com a minha parte mais sombria; soltaram-se-me as minhas recordações, presentes, passadas e futuras, e não encontrava caminho linear entre elas.

Não só importa escrever **sucessivamente**, mas saber quem me sucederá numa constelação de sentidos.

O que é a descendência?

A seiva sobe e desce numa árvore, estende-se pelos ramos, e é regulada pelas estações; eu e a árvore dispo-mo-nos uma para a outra, num lugar por nomear. Este lugar não tem uma significação de dicionário, não transmigrou para nenhum livro.

Agora o sol, o solo, a solo, encadeiam-me nas palavras. Esta madrugada aproximei-me da certeza de que o texto era um ser (LLANSOL, 2011a, p. 45, grifo da autora).

Escrever sucessivamente é o que importa para Llansol, pois sua escritura é algo que insiste e persiste. Sua descendência, assim como a seiva que sobe e desce numa árvore, está no movimento da escritura que busca um lugar por nomear, o qual, não tendo significação, não transmigrou para o livro, mas desempenha a transfiguração da vida para o texto, o qual, para a autora, é um ser. Nesse sentido, “a criação poética atua como letra que sobrevive à efemeridade da vida e do tempo” (SOUZA, 2011, p. 86). No fragmento a seguir, a autora afirma que o livro – fruto da escritura – é um ser e, desse modo, foge de toda tentativa de se confiná-lo numa finitude, de determiná-lo de modo unívoco.

No *Diário I*:

Herbais, 16 de Junho de 1982

Não sei se esta é uma página adequada à função do livro ou, ao contrário, adequada à função do Diário. Dois seres recusam assumir qualquer espécie de finitude – o Diário e o livro; mas vistos com distanciamento, não sei se constituem o que esperavam de mim; durante o tempo em que meditei sobre Münster não deixei de pensar em como os factos se passaram – tal como eu os vi, ou tal como eu os hei-de ver. A impulsão do ser é uma alegria que determina a vontade.

A minha maior responsabilidade é contribuir para que um livro seja um ser; neste momento, não para que uma criança seja um homem como já fiz (LLANSOL, 2011a, p. 71).

Graças a uma profunda introspecção, Llansol tem, no movimento de sua escrita, uma espécie de ampliação da própria escritura, por meio do exercício exaustivo do ato de escrever. Parece-nos que sua escrita também recusa a finitude, assim como ela nos avisa, no excerto anterior, que diário e livro são dois seres que recusam qualquer espécie de fim. Pensando assim, torna-se paradoxal o fato de que a autora nomeia o seu segundo diário com a expressão *Finita*. O que seria, então, finita? Seria a mulher – que escreve? Seria a escrita – no tempo?

A propósito do Diário II – *Finita* – Maria Carolina Junqueira Fenati, em sua tese de doutoramento, comenta sobre o título desse diário, afirmando que, estampado na capa do livro, um título está sempre a convidar à leitura; no caso de *Finita*, o título remete a uma infinidade de desdobramentos. Conforme palavras de Fenati, Llansol, ao escolher esse título para o Diário II, “abandona a palavra *fim* (no sentido de desfecho, acabamento também no sentido de finalidade, objetivo), e a decisão é por *Finita*, na qual convivem mortalidade e afirmação de vida” (FENATI, 2015, p. 70-71, grifos da autora). Segundo a pesquisadora, uma das linhas de força desse título é que, ao escrever, a escritora mantém um elo ao finito (o que é o mesmo que dizer ao único, ao irrepitível) e simultaneamente se destina, conforme Fenati cita Lopes (1990), “ao extremo do possível, onde se pode ir mais longe, sem anulação ou dissolução, o limite” (LOPES, 1990, p. 96)²².

Llansol enuncia, no fragmento anterior, que o diário e o livro, sendo seres, recusam-se a qualquer espécie de finitude. Podemos inferir, a partir do pensamento da autora, e ao percorrer

²² Fenati retira a citação de *A geometria necessária: uma leitura de Maria Gabriela Llansol*, de Silvina Rodrigues Lopes, publicado no *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* em 19 de abril de 1988, ano da publicação de *Finita: Diário II*. Esse texto foi publicado no livro *Aprendizagem do Incerto* (Lisboa: Litoral Edições, 1990, p.93-110), na edição à qual Fenati faz referência.

as páginas de seus livros, que há um desejo de recusa da finitude e que somente por meio do movimento da escrita, tomado como uma obsessão irrefletida (no sentido de ser impulsiva), pode-se resgatar a infinitude desejada. Disso decorre que “a impulsão do ser [ser de linguagem que se constitui pela escrita compulsiva] é uma alegria que determina a vontade”, a qual se resume na responsabilidade de transformar um livro em ser. Sendo ser de linguagem, o livro (obra) de Llansol é constituído por um número significativo de cenas que se mostram fora da realidade. Para elas, a autora deu-lhes um nome: cenas fulgor. Pelo exercício da escrita, Llansol acessa a cena fulgor. Nesse sentido, o texto é um fio, um traço que conecta, que entrelaça as cenas fulgor. Para a escritora, na sua escrita, há uma tensão que emerge e que, por conseguinte, faz dessa escrita uma evolução, na rede que estabelece com os mundos que a rodeiam. Poderíamos pensar que as cenas fulgor são microimagens, ou microtextos ou, ainda, microcosmos.

A escritura de Llansol se constitui por um texto marcado por rupturas e por uma forma não linear e não sequencial. Sua textualidade é repleta de fulgurações, ou seja, cenas fulgor, as quais “traduzem a descontinuidade temporal, a preferência pelo fragmentário e a experiência da metamorfose e da vibração do Vivo originalmente postas em linguagem” (LLANSOL, 2011d, p. 149). Além disso, a obra de Llansol destaca-se com um perfil em que seu efeito é fazer desaparecer toda forma de representação, inclusive a de si própria, conforme afirma a autora no fragmento a seguir:

Herbais, 27 de Junho de 1982

Eu ainda demorei algum tempo a acabar *Contos do Mal Errante*, mas em Herbais, por essa altura, já se lia o grande movimento e inquietação do fim de um livro.

Há um sótão, a Campo de Ourique, onde vou muitas vezes pensar que escrevo; escrever só realiza uma parte do meu desejo de escrever. Outras formas do meu desejo de acolhimento se perdem, por falta de oportunidade, e timidez. Eu própria nunca escolho sozinha sobre quem vou escrever, e não é o ouvido, nem a visão, nem a minha voz, que participam comigo nessa amizade electiva. Creio que é o texto anterior tornado ser. O seu efeito é fazer desaparecer a lembrança de si próprio, desligar-se da vida que possui (LLANSOL, 2011a, p. 72, grifo da autora).

Llansol declara ter demorado a concluir um livro – *Contos do Mal Errante* – e que esse fim de livro provoca movimento e inquietação (que pode ser interpretada como sendo pela

recusa do fim do livro e, conseqüentemente, pelo desejo incessante de escrever, de pensar na escritura de outros livros). É interessante perceber a intensidade do desejo de escrever, evidenciado em seu discurso: “escrever só realiza uma parte do meu desejo de escrever”; o que nos leva a inferir que tal desejo é tão intenso, tão infinito que não se satisfaz completamente no ato do escrever que, para a autora, é também um desejo de acolhimento, ou seja, de tudo acolher pela escrita. E, conseqüentemente, não se satisfazendo completamente no gesto de escrever, esse desejo incessante só pode levar à pulsão da escrita.

A propósito da pulsão de escrita, na obra de Maria Gabriela Llansol, Vania Baeta Andrade, em sua tese de doutoramento - *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux* – afirma que há, na obra da escritora, uma ideia de pulsão, que é um conceito heterodoxo e fundamental à psicanálise, mas, na obra, ele “é concebido em termos de experiência, fora de qualquer verdade dogmática e universal. Experiência da escrita, pela escrita e para a escrita” (ANDRADE, 2006, p. 22). Andrade afirma que a pulsão de escrita, em Llansol, concebe “a escrita como busca *de* verdade, e não propriamente como busca *da* verdade” (ANDRADE, 2006, p.190, grifo da autora). A força pulsional obriga a escrever, a ir mais além.

Para Llansol, o texto tornado ser é anterior a sua escolha e, portanto, não é ela que o escolhe; ao contrário, é escolhida por ele. E nessa “afinidade electiva” com o texto (ser de linguagem) o efeito é o processo de dessubjetivação, conforme diz a escritora: “desaparecer a lembrança de si próprio, desligar-se da vida que possuo” (LLANSOL, 2011a, p. 72). Como na literatura moderna, a artista “como sujeito pleno no ato criador se dilui, revertendo-se” (SOUZA, 2011, p. 93) no próprio texto. Por certo, para Llansol, trata-se também do endosso do desaparecimento como realização às avessas do ofício de escrever (SOUZA, 2011, p. 93). Essa ideia está disseminada ao longo de seus textos, conforme podemos exemplificar com o trecho a seguir:

Herbais, 14 de Novembro de 1982

_____ divido “O Guardador de Rebanhos” em trechos sobre os quais me centro, e não lhes atribuo rosto de autor, atribuo-lhes somente existência; quem se constituir em verbo, ele é a pessoa; todos os outros traços narrativos do que está morto se apagaram; ele exerce então a função de dar guarida pela fuga a Johann Sebastian Bach, assim como Johann Sebastian Bach lhe oferece a sua casa como morada distante e auditiva (LLANSOL, 2011a, p. 88).

Llansol se contrapõe à afirmação de autoria, pois, ao referir-se ao “O Guardador de Rebanhos” – poema de Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa), ela enuncia que, ao poema, não atribui um rosto de autor, mas, atribui a ele somente a existência. Assim, para a autora, interessa a gratuidade de existir do texto, independentemente de quem seja o seu autor, isto é, para ela, a pessoa é o texto e não o seu autor posto que “quem se constituir em verbo, ele é a pessoa”. Além disso, afirma que todos os traços do autor (Fernando Pessoa – que está morto) se apagaram; há, portanto, somente a existência do texto-pessoa (ser de linguagem). Nesse sentido, talvez pudéssemos pensar que o ser de linguagem se constitui a partir daquilo que Blanchot (2011) afirma sobre a obra: é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.

3.3 *Uma escrita por si – enquanto metaescrita* ²³

Na análise que Roland Barthes empreende sobre a obra de Fourier – em *Sade, Fourier, Loyola* – ele comenta que Fourier afirma-se como inventor e não como escritor. Segundo Barthes, a invenção de Fourier “é um fato de escritura, um desdobrar-se do significante” e, como inventor, ele (Fourier) “se transporta ao limite do sentido, o que hoje chamamos Texto” (BARTHES, 1990, p. 84-85). Fourier “repudia o *escritor*, quer dizer, o gestor titulado do bem-escrever, da literatura” (BARTHES, 1990, p. 84, grifo do autor) e, nesse sentido, deveríamos chamar “*inventor* (e não *escritor* ou *filósofo*) àquele que traz à luz novas formas e investe assim, a golpes de fragmentos, *imensamente e no pormenor*, o espaço do significante” (BARTHES, 1990, p. 85, grifo do autor).

Na continuidade de sua análise, Barthes explicita que a obra (livro) de Fourier é um “metalibro” (o livro que fala do livro). Assim ele afirma: “colhido nas malhas do metalibro, seu livro é sem sujeito, o significado é dilatatório, retirado continuamente para mais longe: estende-se sozinho, a perder de vista, *no futuro do livro*, o significante” (BARTHES, 1990, p. 86, grifo do autor).

A partir da reflexão de Barthes sobre a obra de Fourier, podemos pensar que é exatamente assim o enunciado da obra de Llansol, pois, a autora – podemos dizer também uma

²³ Neste estudo, tomamos o conceito de “metaescrita” com base no conceito de “metalibro”, empreendido por Roland Barthes, ao realizar uma análise da obra de Fourier, em *Sade, Fourier, Loyola*, 1990, p. 85.

inventora – cujo texto “é um fato de escritura, um desdobrar-se do significante”, “se transporta ao limite do sentido do texto”, trazendo “luz a novas formas” e investindo “a golpes de fragmentos o espaço do significante”. Nessa perspectiva de pensamento, a partir do conceito de metalivro, consideramos que é possível categorizar a escritura de Llansol como uma “metaescrita”, pois, a autora propõe o tema da escrita dentro de sua própria escrita. Essa “metaescrita” de Llansol é também uma das caracterizações que constitui aquilo que estamos chamando, nesta tese, de *uma escrita por si*. Essa *escrita por si* é aquela que nos parece ser efeito de uma certa pulsão, de um certo gesto inconsciente por parte de quem a escreve, ou seja, é a escrita que vem à revelia da autora, que afirma: “e quando me sobrevém a pulsão da escrita, muitas vezes faz meus trabalhos como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária” (LLANSOL, 2014c, p. 28) e “eu singularizo-me pela pulsão da escrita, luz preferida,” (LLANSOL, 2014c, p. 27). Pela pulsão se é impelido a escrever; desse modo, a pulsão de escrita coincide com a pulsão de vida e, assim, Llansol vê tudo como escrita. Trata-se de uma *escrita por si* na medida em que, pela pulsão, caminha, por si própria, para si própria, para a sua essência. Entretanto, não se trata da escrita automática do Surrealismo. Pois, ao contrário, é aquela capaz de fazer da vida do escritor uma experiência, um projeto de escrita.

Na obra de Llansol, a *escrita por si* – enquanto metaescrita – se caracteriza pela presença de uma poeticidade haja vista que é “produto de uma técnica poética” (BARTHES, 1990, p. 151), a qual se constitui por meio da força não-dominante das palavras. Pelo movimento do escrever, a *escrita por si* configura um modo de inscrição dos objetos no próprio campo da arte (modo de inscrição dos seres, dos objetos, das coisas no campo da escrita) e, nesse modo de inscrição, o que interessa são as relações, as quais podem ser deslocadas, e não as coisas em si. Há, então, uma extravagância da escrita, posto que é sem senso, sem razão estabelecida; é movimento contínuo que faz uma escrita errante. Dessa forma, a *escrita por si* “inventa” o texto para ser lido mais em sua abstração do significante do que do sentido.

Assim, a metaescrita llansoliana, na acepção de que tratamos, se constitui como

linguagem aberta, indefinida, desapegada de toda ilusão (pretensão) referencial: o seu modo de aparecimento, de constituição, não é o “desenvolvimento”, mas a pulverização, a disseminação (a poeira de ouro do significante); é um discurso sem “objeto” (não fala de uma coisa senão de viés, tomando-a obliquamente [...]) e sem “sujeito” (ao escrever, o autor não se deixa pegar pelo sujeito imaginário, pois “planta” a sua função de enunciador de maneira tal que não se pode decidir se ela é séria ou paródica). É um delírio amplo, que não fecha, mas permuta. [...] é dialógico (é operacionalização de ambiguidades, não sofre de contradições); é uma escritura, tem dela a

eternidade (a permutação perpétua dos sentidos, ao longo da História); [...] não se preocupa com transmissão, com circulação (significante); e mais, ele só é transmissível sob a condição de ser *deformado* (pelo leitor) (BARTHES, 1990, p. 103, grifo do autor).

O lugar discursivo de Llansol “demanda uma liberdade integral (dos gostos, paixões, manias, caprichos)” (BARTHES, 1990, p. 104) que realiza a escritura, ou seja, a liberdade de uma metaescrita. A metaescrita é “uma estrutura rapsódica da narração” em que “contar, no caso, não consiste em amadurecer uma história, em seguida dar-lhe um desfecho; em submeter a sequência dos episódios a uma ordem natural (ou lógica), mas em justapor pura e simplesmente pedaços iterativos e móveis” (BARTHES, 1990, p. 130). Assim, a metaescrita compõe a rapsódia llansoliana, pois sua “construção elude a estrutura paradigmática da narrativa [...] e por isso mesmo, esquivando a leitura estruturalista da narração, constitui um escândalo do sentido: não tem *sentido*, nada obriga a progredir, amadurecer, terminar” (BARTHES, 1990, p. 130, grifo do autor). Porém, essa rapsódia se faz “sempre escrevendo, sempre caminhando e divagando” (LLANSOL, 2011a, p. 92), e nesse afã, diria Llansol, “poderia cair exausta de escrever” (LLANSOL, 2011a, p. 96).

A metaescrita empreendida por Llansol se configura a partir de uma experiência com a quebra de narratividade, a escrita como pensamento experimental, bem como o inacabamento do texto ou da obra, o qual, para a escritora, é um viés, um posicionamento político. No *Diário I*, episódio – Herbais, 3 de Dezembro de 1982, a autora tece comentários sobre um acontecimento que ela nomeia de “uma outra ferida” e que se trata do seguinte: os vizinhos recentes desejam comprar o jardim da casa da autora, o qual está incluído no arrendamento da casa e suas dependências; a autora afirma que o seu marido Augusto vai contestar, mas ela admite que os vizinhos ganharão o litígio. Esse fato é suficiente para provocar nela uma espécie de pensamento experimental em que há hibridismo entre as ideias, ou seja, há uma mescla entre pensamentos sobre as sensações advindas do acontecimento e entre as reflexões sobre o método de trabalho de escrita de seus livros. Vejamos:

Uma outra ferida, um outro luto de animais, ou plantas, desponta no horizonte:

os nossos vizinhos mais recentes desejam comprar o jardim separado que, pelo nosso contrato, está incluído no arrendamento comercial da Casa, e dependências; o Augusto vai contestar, mas eu admito que ganhem o litígio e vejo que, neste ambiente dubitativo se enraíza a

partida definitiva de Herbais e que, para o futuro, eu não quererei mais plantar nenhum arbusto, ou árvore para mim; sempre que o nosso espaço, ou seio, é ameaçado, ou cobiçado, as plantas, ou os animais, são as vítimas; presumo que se fecha uma fase – a fase da imobilidade –, e que nos anos próximos seremos marcados com o signo da passagem por lugares provisórios;

esta manhã estava, no entanto, inconsolável por abandonar à sua sorte os arbustos, quem me diz que não vão cortá-los, ou deslocá-los, dar-lhes uma importância secundária e um destino de brinquedos do homem; e eu seria privada do horizonte pontiagudo daquela pouca terra em forma de proa; durante o sono desta noite admitira que era vizinha das raízes compadecentes de *Prunus Triloba* e, mais tarde, explicando a mim mesma o prosseguimento de *Lisboaleipzig*, e o método que ia seguir em tal trabalho, tive o sentimento de que o jardim que estava a perder, e em que eu no verão passado criara geometrias reflectidas em arbustos, se havia de transformar em território, ou seio de um livro. O seio de um livro ninguém o pode dominar ou destruir, nem eliminar por crueldade, ou cobiça (LLANSOL, 2011a, p. 94).

O pensamento sobre a perda do jardim provoca uma crise, uma ferida e faz com que a autora se sinta inconsolável, num ambiente dubitativo que acena para a partida definitiva de Herbais. Para ela, essa crise se dá, com mais razão, porque, sob a ameaça do espaço, as plantas ou os animais serão as vítimas e abandoná-los à sua sorte é a causa de sua ferida. Intrincado nesse pensamento há também as reflexões que norteiam o trabalho com a escrita: o método que iria seguir para dar prosseguimento à escrita da obra *Lisboaleipzig* e, simultaneamente, a figuração da imagem de que o jardim que estava a perder havia de se transformar em território ou seio de um livro. Assim, o jardim – transformado em seio de um livro – estaria livre da dominação e da destruição haja vista que ninguém o poderia eliminar por crueldade ou cobiça.

E ainda tendo a perda do jardim como pensamento, no episódio Herbais, 6 de Dezembro de 1982, Llansol escreve:

[...]

Os ladrões de jardins, que fazem do jardim? O jardim fica cego para eles, ou são eles que fecham os olhos? No dia em que a terra for trocada por cobiça, para que existirão páginas para este livro?

levo comida à gata preta, e vou-me embora. Regresso. Ela assusta-se, mas logo sossega.

– Não é nada – falo-lhe. – É o nada que eu sou.
(LLANSOL, 2011a, p. 95).

A metaescrita cria, portanto, artifícios que compõem o espaço híbrido da escrita por meio da potencialidade do ato de linguagem. Dizer/escrever se torna ato, pois a potência existe no texto e o texto existe em devir perpétuo. Esse artifício não apenas permite maior liberdade de criação à escritora, como também complexifica os limites entre vida e obra. O registro da liberdade conferida à obra é apresentado por Llansol, ao enunciar: “Como separar a arte de acompanhar e de compor da arte de desaparecer?” (LLANSOL, 2011a, p. 96). Além disso, diz: “senti que passar da fase de estar consciente à de escrever requer um papel sempre à mão, e uma interrupção voluntária da vida quotidiana. No fim, o texto reflecte, faz-me aderir ao meu próprio íntimo, e ao meu próprio caminho” (LLANSOL, 2011a, p. 98).

Com o próprio projeto de escrita, Llansol transforma o intelecto no mais potente dos afetos, para devolver as percepções, as sensações ao mundo. Para ela o intelecto é um aparato da ordem dos afetos e não da ordem do racional. Além disso, para a autora, sentir é a forma maior de pensar, pois, como afirma, “sabemos ler apenas a narrativa que sentimos na prossecução da narrativa, sendo sentir, nessa experiência singular e partilhável, a forma maior de pensar” (LLANSOL, 1997, p. 17).

Em Llansol, a fragmentação, a ausência de ordem cronológica dos relatos e os jogos com a linguagem aproximam-se, de certa maneira, de procedimentos consagrados artisticamente, pois “são esplendorosas as imagens dessa fragmentação” (LLANSOL, 2002, p. 51). Além disso, o seu texto volta-se para as cenas do cotidiano, compondo metonimicamente a sua experiência. Assim, a sua escrita reúne a plasticidade poética ao exercício estético, que lança mão da linguagem com agilidade e sedução, com vistas a “romper com os modelos da escrita memorialista, centrados no desejo de completude biográfica e integridade autoral” (SOUZA, 2011, p. 138). Ao enunciar: “A libertação de poder **escrever** e **imprimir** eu própria” (LLANSOL, 2011a, p. 10, grifos da autora), Llansol expõe uma das linhas de sua textualidade, ou seja, a convicção de estar o exercício da escrita aliado ao exercício da experiência.

De posse das reflexões de Eneida Maria de Souza, a respeito da crítica biográfica, podemos perceber que na leitura da obra de Llansol, o ato de escrever atua também como uma espécie de “invenção teórica, cultural e artística” (SOUZA, 2011, p. 157). No excerto abaixo a escritora portuguesa proclama:

parto escre

vendo através da língua portuguesa, tendo deixado por consciência o sol e a água sempre latentes no terreno de Herbais; aqui imaginei, sob a forma de Pessoa, um único rio cósmico que não se quebra em fronteiras e vi-o, sem perplexidade, advir ao real; [...]

Infausta é o heterónimo feminino de Aossê – chave da porta; e eu tenho a sensação de que o que eu escrever rola sobre uma densidade muito mais medonha e vasta do que o meu próprio eu pessoal. Presentemente ando aflita por não conseguir captar a arte específica de Bach – a música. Passei a minha vida a ouvir música, e agora que Aossê silencioso escuta Bach, penso que nada ouvi (LLANSOL, 2011a, p. 104).

A escritora portuguesa expressa seu ponto de vista numa enunciação em que há um certo hibridismo. Essa característica híbrida do texto de Llansol produz uma escrita que, “marcada pela ambiguidade”, “se inscreve no registo factual e fabular” (SOUZA, 2011, p. 168). Além disso, como está expresso, há uma articulação enunciativa fundada nos movimentos de deslocamento e de desvio. Por toda a escrita de Llansol “a reflexão sobre manifestações culturais do presente ou do passado requer a escolha de uma estratégia comparativa capaz de problematizar certezas e apontar contradições” (SOUZA, 2011, p. 171). Parece-nos que para Llansol a produção da escrita sempre transcorre com uma densidade latente, com a qual a imaginação, sem quebrar fronteiras (ou seria rasurando as fronteiras?), faz advir ao real um texto cósmico, onde as atividades, tanto factuais quanto fabulares, se complementam. Ou seja, para Llansol, assim como para Mário de Andrade, recuperado pelas palavras de Silviano Santiago, “caminhar a pé e escutar uma tocata de Bach, o gozo do corpo e o gozo do livro – essas atividades não se excluem, elas se complementam” (SANTIAGO, 2008, p. 27).

O texto de Llansol, assim constituído pelo viés do deslocamento e do desvio, por uma estratégia que coloca em xeque as certezas e instaura contradições, exige, conseqüentemente, “leituras desconstrutoras [as quais] têm o mérito de deslocar saberes consolidados, de se entregar à prática do jogo ambivalente dos conceitos e de optar pelo excesso produzido pelo olhar suplementar do ficcionista” (SOUZA, 2011, p. 171). Essas leituras exigidas pela escritura de Llansol devem ser marcadas pelos signos da transgressão e da invenção, em um “esforço do leitor na criação do texto que desconfia das origens e acredita na repetição como sinal de diferença e resistência” (SOUZA, 2011, p. 171).

Vejamos o que diz Llansol no *Diário I* – 1 de Fevereiro de 1983 – Lisboa:

Christine, antes da nossa partida, tinha-nos enviado um texto de Levinas, precisamente sobre o desmunido essencial da nossa face. Lembrei-me, muito longínquamente, de um outro texto de Borges que hoje, no geral, me parece – só a palavra *bluff* se adequa. Junto, a acompanhar, alguns poemas persas e, sobretudo, um poema (creio que) de Al-Hallâj, que ele dirige à sua própria consciência e, que eu verti em português, traduzindo espontaneamente “oh conscience de ma conscience” por “ó volume do meu som”, cuja continuação aqui deixo: “que te fazes tão ténue e escapas à imaginação do próprio medo. E que evidente ao mesmo tempo, e escondido, transfiguras tudo, por tua própria iniciativa. Se eu te pedisse que me perdoasses – a ti que eu toco – seria esquecer-me da tua ubiquidade, mostrar-te as minhas dúvidas quanto à nossa união, mostrar-me indeciso, no momento em que me fazes teu porta-voz. Tu, que és a reunião de tudo, não és para mim um outro mas eu mesmo. Como pedir-te perdão então?” (LLANSOL, 2011a, p. 108, grifo da autora).

A escritora, ao mesmo tempo em que fabula, também deixa entrever outros autores que “lhe serviram de suporte” para ampliar o seu espaço particular de escrita. No caso do trecho, temos: Levinas, Borges, Al-Hallâj. Entretanto, ela, ao referir-se a esses autores, não o faz de forma condescendente, mas, ao contrário, há um posicionamento crítico com relação a essas escritas. Não se trata de um pensamento crítico de teor excludente, mas, pelo viés da transgressão, trata-se de uma crítica “segundo a lógica do diálogo, do contraste e do paradoxo” (SOUZA, 2011, p. 173). Observemos o trecho a seguir:

Nunca devo referir no livro o nome de Pessoa; os nomes que não são os do autor são atribuídos em função do lugar que ocupam na descrição minuciosa da casa, no friso, em forma de mesa, por cima de uma porta; na entreluz, como quem diz o entresser; (LLANSOL, 2011a, p. 106).

É possível inferir, pelo enunciado, que se trata da forma como são atribuídos os nomes às “figuras” de Llansol. Em toda a sua obra, ao fazer referência, não somente a autores, mas também a outras pessoas históricas, elas, paradoxalmente, e por meio da escrita, deixam de ser seres históricos para se transmutarem em “figuras”, as quais são, segundo a escritora, seres da entreluz, do entresser. Para a autora, no livro, não há nome de autor, há nome de “figuras”. Assim, esses nomes são atribuídos “em função do lugar que ocupam na descrição minuciosa”

da escritura, ao longo de todos os seus textos. As figuras são, portanto, seres de um entre-lugar: um lugar de invenção.

A propósito de suas figuras, Llansol nos revela:

Pensava em Spinoza, e nas reverberações da sua própria cidade, principalmente nos aspectos da parte primitiva [referência à figura de Espinosa] (LLANSOL, 2011a, p. 24, grifo da autora).

544. Para dispor da sua sucessão em testamento, Isabôl pediu o manto de Hadewijch; esse manto tinha o odor de outro corpo, vislumbre que ela nunca tinha tido [referência à figura da rainha Isabel] (LLANSOL, 2011a, p. 60).

O testamento de Isabôl testa

Isabel, e quando ela pousa os pés na praia não suspende (continua) seus passos sobre o globo das figuras. [referência à figura da rainha Isabel] (LLANSOL, 2011a, p. 66, grifo da autora).

Julgava que Herbais era uma desolação e em muitos dias, sem confiança, estive quase inerte. Contudo, dentro do silêncio eu ia-me transformando em figura, entrava na ordem figural, ou na vida natural da figura [referência à figura de Llansol] (LLANSOL, 2011a, p. 63).

Deito água a ferver no filtro do café, e escrevo estas linhas intrigada pelo que compreendo lentamente, que eu pertenço à ordem figural e que por isso posso colocar este *Diário*, que diz respeito à ordem figural do cotidiano, ao lado de *O Livro das Comunidades*, *Da Sebe ao Ser*, e de *Causa Amante* [referência à figura de Llansol] (LLANSOL, 2011a, p. 64, grifos da autora).

Pessoa, lido da direita para a esquerda, dava AOSSEP [referência à figura de Fernando Pessoa] (LLANSOL, 2011a, p. 81).

A composição de Aossê – personagem dramática e figura de *Lisboaleipzig* – era a composição que seguia a linha de um homem não o sendo; era uma conjugação de possibilidades; [referência à figura de Fernando Pessoa] (LLANSOL, 2011a, p. 116, grifo da autora).

[...] era essa zona conflitual da casa para o comum dos mortais que atraía Aossê _____ homem ou lugar vago, tanto homem como lugar vago. Sua figura, razão de ser, transfigurava-se a olhos vistos; dir-se-ia que ele próprio se retratava de mil maneiras, e crescia pela vertente mais subtil das palavras [referência à figura de Fernando Pessoa] (LLANSOL, 2011a, p. 117).

Uma figura feminina que quer entrar,
 Infausta,
 um espírito de perseverança e mansuetude [referência à figura feminina de Aossê – Fernando Pessoa] (LLANSOL, 2011a, p. 102).

Infausta é o heterônimo feminino de Aossê – a chave
 da porta; [referência à figura feminina de Aossê – Fernando Pessoa]
 (LLANSOL, 2011a, p. 104).

Não

esquecer que Infausta é a alegria de Aossê _____ [referência à
 figura feminina de Aossê – Fernando Pessoa] (LLANSOL, 2011a, p. 116).

Lembrava-me de Jorge de Sena que é Jorge Anès, no
 Livro [referência à figura de Jorge de Sena] (LLANSOL, 2011a, p. 112).

Esses fragmentos são apenas exemplos de algumas pessoas históricas que figuram a obra de Llansol. As figuras, seres do entresser, do entre-lugar, não são jamais, segundo a autora, as pessoas históricas, mas, seres da ordem do novo, da ordem de uma a-figuração. São as pessoas que ao “‘emigrarem’ para o espaço vocativo do texto, encontrarão formas ou grafias onde se apoiar, [...]. No texto, aparecem [...], cada uma com a sua escrita própria. E metamorfoseiam-se tal como se escrevem” (LLANSOL, 2011d, p. 27). Nesse sentido, as figuras conservarão a forma e a aparência das dimensões da potencialidade do ato de linguagem. Conforme salienta Winnie Wouters Fernandes Monteiro, “é possível notar que o processo pelo qual a ‘figura’ se levanta pelo ‘texto’ pressupõe a ruptura dos limites que caracterizam o personagem enquanto conceito. Aliás, é a supressão da ligação com a ideia de pessoa que confere à ‘figura’ de Llansol sua natureza notadamente fluida” (MONTEIRO, 2017, p.12). Também, tomando de empréstimo o pensamento de Eneida Maria Souza (2011, p. 91), ao refletir sobre a obra de Borges, diríamos que as figuras são construídas no espaço da escrita e se constituem por meio da alteridade que se impõe como constituinte do sujeito e a dessubjetivação do autor celebra o gesto de apropriação do outro. Nesse aspecto, Llansol, ao escrever suas figuras, torna-se produtora de uma prática de experimentação que é capaz de desbancar racionalidades e de penetrar sem receio no jogo da linguagem, da ficção. As figuras llansolianas se confundem com a escrita e a ultrapassam. Ao longo de sua obra, o empenho da escritora é transformar pessoas históricas em figuras e criações ficcionais em verbetes, os quais têm, na sua textualidade (ou escritura), força vital e valor textual. As figuras se metamorfoseiam por meio do processo de apagamento do ser histórico para o aparecimento, o surgimento do ser textual – ser de linguagem. Nesse sentido, as figuras representam a volta do ser que estaria

fadado a desaparecer. Elas são, portanto, a força vital e o valor textual da obra de Llansol. Assim ela diz:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente ‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal, ou uma quimera (LLANSOL, 2011a, p. 121).

As figuras são, portanto, “módulos, contornos, delineamentos” e são “os nós construtivos do texto”. Nas linhas de sua escritura, encontramos como figuras Nietzsche, Bach, Pessoa, São João da Cruz, seu marido Augusto, o seu cão Jade, a árvore de seu jardim – Prunus Triloba, o jardim de Herbais, o rio Tejo, entre tantos outros. “Todas as figuras estão equidistantes no texto, são habitantes dessa paisagem, não havendo, portanto, hierarquia entre elas” (CASTRO, 2007, p. 32).

Por essas considerações, arroladas acima, na metaescrita de Llansol, nomeada por nós como *uma escrita por si*, fica evidente que se trata de uma concepção de escrita que promove uma ruptura com a utilização da linguagem enquanto meio de representação da realidade.

4 COMO ESCREVER É AGRADÁVEL. PELO GESTO, PELA CONCENTRAÇÃO, PELA FORÇA EMPREGUE NOS DEDOS E NOS PULSOS²⁴

Olho para as minhas mãos e acho leve o lápis, leves as teclas da máquina de escrever. Como é tão leve atravessar as várias estéticas do mundo... fazendo apenas atenção para não tropeçar em certezas, escolhos e quimeras.

Maria Gabriela Llansol, *O Senhor de Herbais*.

Apoiados nas reflexões de Rancière, consideramos que a iniciativa de Llansol, ao transgredir os modelos hegemônicos da escrita representativa, inscreve o conjunto de sua obra nos moldes do regime estético, pois,

o regime estético das artes não começou com as decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte. [...] O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo (RANCIÈRE, 2005, p. 36). [...]

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc.). O sistema da representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixeza ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. Tal revolução acontece primeiro na literatura (RANCIÈRE, 2005, p. 47).

Nesse sentido, a obra de Llansol se configura como um “programa literário” haja vista que a escritora se insere no que Rancière denomina de “revolução estética”, aquela que soube “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2005, p. 49). Essa dimensão do regime estético das artes investiu na “lógica estética de um mundo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura

²⁴ Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*: diário II. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b. p. 60.

dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades” (RANCIÈRE, 2005, p. 50).

A literatura llansoliana se consolida, então, na paisagem desses signos que contornam a nova ficcionalidade. Nessa nova paisagem:

A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos de construção ficcional aos modos de uma leitura de signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. É assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Assim, a nova ficcionalidade adensa a literatura, a qual passa a se alimentar de si própria “visita lugares literários, inventa encontros entre escritores, imagina diálogos entre personagens retirados de livros, brinca com as citações alheias e reforça o fascínio de leitores pela aura literária” (SOUZA, 2011, p. 91-92).

A literatura de Llansol coaduna com o pensamento de Rancière quando ele afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Contudo, ele esclarece que

não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. [...]

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. [...] o modo *estético* do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. É uma ideia do pensamento, ligada a uma ideia da partilha do sensível. (RANCIÈRE, 2005, p. 58-68, grifos do autor).

Para Rancière, “somente aqueles que têm ‘brilhante a luz do discurso’, aqueles cujas pessoas e ações são, elas mesmas, dignas de ser celebradas em relatos, têm capacidade de dar aos relatos fabulosos o crédito que lhes convém” (RANCIÈRE, 1995, p. 65-66).

Pensar a literatura de Llansol é, pois, pensar que “o modo estético do seu pensamento” é da ordem da “partilha do sensível”, da ordem da experiência. É um discurso em prol da acolhida da palavra e do sujeito.

Para refletirmos sobre “o modo estético do pensamento” na literatura de Llansol, vamos nos ater a algumas ideias de Cássio Eduardo Viana Hissa, em *Entrenotas – compreensões de pesquisa*, obra em que o autor, ao refletir sobre os caminhos da pesquisa acadêmica, tece argumentos importantes, sobre o sujeito e o exercício da escrita, pautados pelo viés das experiências, das vivências da arte e da criatividade. Como adverte Mariângela de Andrade Paraizo, no prefácio de *Entrenotas*, Hissa realça “o espaço vazio onde o sujeito se inscreve, por meio do qual é convocado a tecer suas próprias considerações, no exercício da leitura e da escrita” (PARAIZO, 2013, p. 16). Esse movimento nos ajuda na leitura dessa literatura que também se faz nesse espaço vazio em que somos convocados a compartilhar.

Maria Gabriela Llansol se coloca, em relação à sua obra, não apenas como escritora, mas também como leitora com pensamento crítico e, nesse aspecto, sendo leitora-crítica de seus próprios textos, ela nos apresenta uma proposta discursiva em que há renovação do discurso por meio da prática da escritura. Há vários trechos, ao longo de sua obra, em que ela articula os pensamentos e os comentários que tece sobre momentos do cotidiano entrelaçados com o exercício da escrita e da leitura, como por exemplo:

No *Diário I*:

Lisboa, 3 de fevereiro de 1983

Tive uma noite agitada. Para me serenar peguei no manuscrito de *Causa Amante*. À medida que me esquecia que o escrevera, era grande a alegria de o ler, e imaginava que a verdadeira salamandra alquímica era a espécie humana que já atravessara tantas provas de fogo.

Lembrava-me de Jorge de Sena que é Jorge Anès, no livro. Continuei pensando que o vira como ele desejara ter vivido. Havia nele uma bala, ou estilhaço, provinda de outros combates (quem sabe se da Campanha do Norte de África – Ceuta, 1549) que nunca ninguém conseguira extrair-lhe. Mas estava lá.

Nunca o vi, e estava ali na noite a pensar nele.
Estaria alguém, noutra lugar e naquele instante, a

pensar em mim? (LLANSOL, 2011a, p. 112, grifo da autora).

É interessante notar que a proposta discursiva de Llansol promove a renovação do discurso na medida em que há a exposição de diversos apontamentos que se sobrepõem ao seu pensamento: a noite agitada, a retomada do manuscrito de *Causa Amante*, o esquecimento de que escrevera o livro em contraponto à alegria de ler o seu próprio texto, a lembrança de Jorge de Sena (que, enquanto figura de seu livro, é Jorge Anès) pessoa que a autora nunca vira, mas estava a “pensar nele”, e, mais interessante ainda, a reflexão da autora que advém com a explosão do pensamento: “estaria alguém, noutra lugar e naquele instante, a pensar em mim?”. Essa reflexão coloca em evidência o desejo que impulsiona a escrita de Llansol, qual seja o de que a escrita (ficção) é já uma forma de pensamento. Como diria Cássio Hissa, “o pensamento é feito do sentir” (HISSA, 2013, p. 20). E é no investimento na experiência que reside uma das grandes lições da escrita de Maria Gabriela Llansol. A sua atitude escritural remete-nos à concepção de “arte como energia” (SOUZA, 2011, p. 182), que excede como transgressão ao interdito e que escapa às regras impostas pela racionalidade, pois, em sua obra, a escritura “se impõe de modo afirmativo”, “considerando ser o discurso literário o espaço por excelência da ambiguidade e do paradoxo” (SOUZA, 2011, p. 188).

Como podemos perceber através da leitura dos livros de Llansol, a força vital e o valor textual da sua obra advêm de uma técnica de escrita que se enche de arte, que se apossa do pensamento e se serve bem da linguagem e da palavra.

Conforme atesta Llansol, “tecida no humano” (LLANSOL, 2011a, p. 116) e no texto, assim se faz sujeito do texto:

_____ hoje só sinto consolação no ato de escrever – o fio de luz por onde me escapo às linhas tecidas sobre mim.

_____ apetece-me brincar seriamente com a escrita já que em parte todos, eu inclusive, a tomam por brincadeira. Mas a escrita que me abrange é poder iluminativo, e finalidade de vida que causa temor. O temor da escrita. Dela é mais preferível não falar do que falar. Fazer tal aliança com o horizonte possível do nada, cria um novo ramo de árvore no horizonte (LLANSOL, 2011a, p. 116-117).

Há, portanto, uma questão que se impõe para Llansol: a autora se constitui, se faz sujeito “no ato de escrever, brincando seriamente com a escrita”. Essa escrita é, então, “poder iluminativo e finalidade de vida” e, assim sendo, causa temor: o temor da escrita. Seria então o temor da escrita, para Llansol, uma metáfora para o temor da vida? Dela (a escrita/a vida) é preferível não falar, mas “fazer aliança com o horizonte possível do nada” e ir-se escrevendo sem saber para onde se vai, pois, para a escritora, escrita e vida são da ordem da reciprocidade. Nesse sentido, a escrita de Llansol – tomada seriamente por brincadeira – se enche de poesia e de subjetividade, de crítica e de criatividade.

4.1 *A opulência da sua linguagem compulsiva*²⁵

Do ponto de vista crítico, o texto de Llansol aponta para uma certa filosofia de escrita na medida em que, compondo seu texto, sua obra, há pontos característicos de um pensamento reflexivo voltado para temáticas de teor estético.

Vejamos, por exemplo, o que está exposto no *Diário I*:

Lisboa, 3 de Junho de 1983

Cheguei ao fim deste dia, e o encontro com a Regina Louro conferiu-lhe um real pendor reflexivo.

A partir dos meus livros andámos juntas por vários territórios de pensamento, e o seu olhar ledor parecia reformar o meu, habituado a ver e a escrever. Voltei a lugares por onde passara sozinha, por onde fora escrito que passara, e senti, pela presença de outrem, que assim era.

Eu anuncio imagens que não são imagens, e ouvi-las ditas – que não por mim –, confere-lhes duração e intensidade. Meditava, pois, que não havia só seres com perfil histórico reconhecido, mas todos nós éramos os seres apagados de um momento, e seres vibrantes de um outro.

Tínhamos abordado os seguintes pontos:

A escrita como busca de verdade:

Não sou portadora de uma verdade porque a verdade não pode ser transportada, mas sofro o impulso de

²⁵ Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a. p. 35.

formular perguntas à verdade que vejo como ajuste. Os seres têm um sentimento final de que há um lugar onde chegarão à sua coincidência.

Para cada um, a sua.

Dizer qual é, é um dado suspenso. A verdade como matéria é-nos inacessível mas todos caminhamos pela “forma” para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe (LLANSOL, 2011a, p. 120).

Inicialmente, é interessante notarmos que a articulação enunciativa é pautada pelo hibridismo – característico do discurso llansoliano – mesclando a tessitura do texto: “voltei a lugares por onde passara sozinha, por onde fora escrito que passara” – pelo enunciado, somos levados a intuir que a autora rememora lugares por onde passou e também rememora lugares em que passara apenas no âmbito da escrita. Dessa forma, observamos a escritora compondo um projeto de escrita constituído com uma ordem de pensamento que promove sempre uma articulação entre o real e o ficcional, suscitando, com isso, dúvida para o leitor, o que ocorre por meio de um processo de hibridização, o qual é constitutivo do trabalho estético-escritural de Llansol. Nesse sentido, analisando a obra de Llansol, lembramos o pensamento de Paulo Fonseca Andrade que, em seu artigo “Só os loucos escrevem completamente”, num interessante estudo sobre a obra de Marguerite Duras, nos relata sobre a “inflexão do escritor sobre o seu próprio ofício”, a saber:

A inclusão, na obra de Duras, dessa gama variada de textos que procuram comentar a obra não lhe institui apenas um caráter metalinguístico, não faz desse traço um simples espaço paralelo de autocomentário (a obra “em si” *versus* os textos que falam dessa obra). Eles indicam que o dispositivo autobiográfico aí implicado é acionado pela escritora como forma de produzir um pensamento sobre a escrita, convidando o leitor a articular vida e obra de modo incomum e a tomar essa outra fala, essa outra voz (a da autora?) como algo que não se exclui – embora possa se diferenciar – do mundo da *criação*. Aliás, se nos debruçarmos sobre essa parte da obra, a dita “ficcional”, iremos nos deparar também com esse traço de autocomentário, arranjado e rearranjado de múltiplas maneiras.

Mas o que aqui nos interessa é como esse exercício de reflexão conduz a obra de Duras a caminhos limites e imprevistos, como ele próprio já é uma transformação da escrita [...]. Uma curva, uma virada assim se opera na relação do escritor com a escrita. (ANDRADE, 2010, p. 122).

Assim, também em Llansol, na relação da escritora com a escritura, um outro ponto importante para observarmos é o fato de que o discurso remete sempre para o tema da escrita:

a autora declara que o “olhar ledor” de Regina Louro parece reformar o seu olhar, “habituaado a ver e a escrever”. Há sempre o tema da escrita, da leitura, dos livros perpassando o pensamento, a reflexão e a própria escritura de Llansol.

Com o olhar habituado a ver e a escrever, Llansol cria imagem ou texto? A autora declara que “anuncia imagens que não são imagens” e “ouvi-las ditas por outra pessoa confere-lhes duração e intensidade”. É muito interessante a declaração de Llansol porque é exatamente isso que encontramos em sua escrita, ao longo de toda a obra: há uma enunciação constante de imagens, mas, paradoxalmente, não há imagens porque o que há é uma exposição com jogo de palavras, de escrita, de texto, sem indícios de aspectos semânticos cristalizados e, portanto, sem a configuração da gênese de imagens. A escritura de Llansol nos proporciona um texto em que a relação entre a escrita e a imagem se dá a partir daquilo que a língua não permite dizer ou ver: “soletrando, deixo cair imagens” (LLANSOL, 2013, p. 97). Ou seja, a forma como é composta a tessitura da escrita, com uma liberdade de criação, pelo jogo de palavras constituindo enunciados livres de organização morfossintática, nos dá a ver um conteúdo, conseqüentemente, livre de valores semânticos estabilizados, fechados. Entretanto, sua obra não é uma obra da ordem do *non sense*. O leitor, passeando pelos textos, faz constantemente um esforço para captar, para interpretar e construir as imagens que a forma escritural suscita. Mas, contraditoriamente, essas imagens não são captadas, não são interpretadas, pois, é como se elas estivessem em um lugar “entre”, um lugar de devir e, sendo assim, não se configuram completamente como imagens, mas como figuras. Disso decorre o esforço do leitor, diante do texto de Llansol, para construir as imagens, para empreender o sentido da escritura. E, no entanto, é justamente nessa possibilidade de não-sentido do texto, da não-concretização das imagens que está inscrito o poder da criatividade da obra llansoliana, o qual suscita o esforço, o desejo e o prazer desse mesmo leitor. Talvez pudéssemos afirmar que a escrita de Llansol se caracteriza como uma escrita do intermediário: no intermeio da imagem e da letra, do sensível e do objeto, da realidade e da ficção. As imagens-não-imagens ou figuras de imagens da obra de Llansol são, por ela, nomeadas como cenas fulgor.

Toda essa reflexão, com base na enunciação da escritora: “o olhar habituado a ver e a escrever”, e “anuncio imagens que não são imagens”, nos faz pensar na hipótese de que a sua escrita apresenta um aspecto que é efeito de uma pulsão de escrita (o que também podemos confirmar por meio das declarações feitas pela escritora ao longo dos livros) porque ela vivia sob o esforço de extrair das experiências e das vivências a verdade (a realidade subjetivada) como matéria para a escrita. Além disso, a opção por essa escrita ou pelo gesto impulsivo de

escrever não lhe parece ser uma escolha arbitrária, mas, algo da ordem de uma constituição subjetiva.

Nesse processo de constituição subjetiva, Llansol tem, na escrita, um modo de busca pela verdade, pois, ela enuncia “a escrita como busca da verdade”. Essa verdade, no entanto, sendo da ordem do inacessível e não podendo ser transportada é, ainda assim, o objeto de desejo da escritora na medida em que essa verdade faz o caminho, pois, a autora afirma que não é portadora de uma verdade, mas, diante da verdade imposta como ajuste, só lhe resta o desejo impulsivo de formular perguntas com o sentimento de que poderá chegar à coincidência (da sua ou de outra) verdade, ainda que essa coincidência esteja sempre em suspenso, pois, a verdade como matéria é inacessível. Contudo, a despeito da inacessibilidade da verdade, afirma a escritora: “mas todos caminhamos pela ‘forma’ para esse ponto atractivo. Não há quem não caminhe”. A escrita é, portanto, a “forma” que conduz a escritora (e, como ressaltou ela, também nós, pois, “não há quem não caminhe”) ao ponto atractivo da verdade: a cena fulgor, o espaço edénico, a paisagem do dom poético.

Na sequência do mesmo episódio do *Diário I*, temos:

A verdade como matéria

A verdade não é subjectiva, nem objectiva, mas o contorno final e acabado da vida de cada um; a resposta dada, com recta intenção, ao justo apelo. Perguntar “quem sou” é uma pergunta de escravo; perguntar “quem me chama” é uma pergunta de homem livre (LLANSOL, 2011a, p. 120-121).

A enunciação acima indica, segundo a autora, a medida do paradoxo da verdade: a verdade não é subjetiva e nem objetiva, mas, ela se define como um “contorno final e acabado da vida de cada um”, enquanto resposta dada ao apelo que cada um faz em sua vida: “quem sou eu” ou “quem me chama”. Ou seja, para a escritora, a verdade se constrói relativamente para cada sujeito, mas para além dele, e é uma modalidade particular para cada ser em geral. Para Llansol, a sua verdade se constrói a partir da pergunta de homem livre ou do justo apelo: quem me chama; e a sua existência se contorna, se conforma segundo o modo de extensão da sua escrita: a “forma” que a chama e que a faz caminhar para o ponto atrativo da sua verdade.

A verdade de Llansol conservará a forma ou aparência das dimensões de uma escrita fulgural:

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, mas não será catástrofe que nos mutile. Seremos incólumes se não separarmos o corpo e a alma (LLANSOL, 2011a, p. 123).

Passo a passo, atenta ao chamamento, Llansol vai seguindo o caminho do texto, o caminho da escrita – a figura de companhia. Há, em seu percurso escritural, “um corpo de afetos, corpo e espírito, aliás, irmanados em Spinoza: *‘Nem hierarquia, nem ruptura entre corpo e espírito’* (SILVEIRA, 2013, p. 117, grifo do autor). Segundo Silveira (2013), é a lei da textualidade: dar nova vida às palavras e às coisas.

4.2 Todas as palavras têm a mesma fulgurância²⁶

Na escritura de Llansol, as palavras são os elementos que promovem a multiplicação das formas e da verdade. Aquilo de que se faz a experiência de escrita de Llansol é sempre da ordem do devir: é simultaneamente um exercício de deslocamento e de multiplicação, tanto das experiências, quanto de si.

Vejamos no *Diário I*, ainda no episódio **Lisboa, 3 de Junho de 1983**:

O devir como simultaneidade

Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Olho com um vago olhar, como se nada fosse claro, olhando através de uma janela. Tudo, no seu conteúdo, se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste: um ponto fala porque o espaço é som, o

²⁶ Cf. LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho*: diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a. p. 123.

volume deste espaço é o seu volume sonoro que, na minha experiência de escritor, não me aparece como timbre, mas como palavras. Um jarro é formado pelo som do jarro, mas eu vejo a palavra jarro que tem o seu bojo no **a**. Todas as palavras têm a mesma fulgurância. Umas tocam as outras. Cada época tem o seu espólio de palavras justas, e não me admiro de ouvir agora palavras de outras épocas. O meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários. A primeira voz que cintila é aquela que chama por mim.

As palavras são, como tudo, formas impulsivas, cheias de um rio, que guardam os extractos do tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico. Por exemplo: Müntzer. No seu **Z** está a inexorável decapitação, mas Príncipes iludem-se ao pensar que a morte se seguiria, como efeito à causa. É um ser durativo, duro e durável no seu querer. Nesse corpo vivo, de cabeça na mão, podem-se ouvir ainda agora as raras, e tão repercutentes, vozes.

Tendo eu vivido ainda agora meio século, não vejo como a narrativa poderia competir com as palavras que são testemunhos antiquíssimos e implacáveis do devir humano. A maior parte dos movimentos internos de uma palavra são silenciosos. Mas alguns deles são sonoros, e destes só uma ínfima parte são vozes. É a estas que me habituei a ser sensível, me treinei a escutar, são estas que eu sigo e, por esse guia, entro nelas. Reconheço que essa é a parte mais cintilante, a candeia que não se deve esconder na arca dos movimentos silenciosos.

Surpreende-me sempre a potência genética e destruidora de certas palavras, de algumas famílias semânticas, que formam tufos no dicionário.

O devir de cada um está no som de seu nome
(LLANSOL, 2011a, p. 123-124).

Inicialmente, a autora faz uma declaração em que se coloca como dois modos de existir: como ser civil e como escritora. Nesse viés, o sujeito autor se constitui no movimento, no entresser, no devir simultâneo entre o ser civil e o ser escritor, entre o nome próprio e o nome de autor. Nesse ponto, podemos perceber que a experiência de escrita de Llansol se faz por deslocamento e, como efeito a essa causa, por multiplicação. A partir do devir simultâneo, desse movimento de deslocar-se e multiplicar-se, há a configuração de uma escritura que é de ordem híbrida, e além disso, há a constituição de um texto, de uma obra que se pauta sempre pelo deslocamento e pelo devir.

Não obstante o devir constante, o movimento que produz a escrita, em simultaneidade com a experiência, a escritora declara que é pelo olhar vago, que “toca o espaço,

contraditoriamente, livre de tempo”, que encontra o conteúdo onde “tudo se equivale” e onde “nenhum ponto vale mais do que outro”. É pelo olhar que “se abre para o espaço” que a escritora encontra a matéria, o conteúdo de sua escritura. Talvez pudéssemos afirmar que, para a escritora, a experiência do olhar que se abre para o espaço, livre de tempo, seja exatamente tão rápida e tão intensa (e por isso mesmo livre de tempo) como um *insight*, como um vislumbre, como declarou a própria escritora. Esses vislumbres, a despeito de sua existência livre de tempo, se deslocam nas relações do conteúdo, onde tudo se equivale, e se multiplica nas cenas fulgor, tão caras e tão constitutivas da escritura llansoliana. A experiência do olhar coincide com a assimilação dos vislumbres, os quais se condensam em palavras que, pelo movimento da escrita, dão forma à escritura, ao texto, enfim, a toda a obra de Llansol.

Para Llansol – nome próprio de ser civil –, o poder é o gesto constitutivo da vida natural em processo, sempre permeado pelas escolhas diárias, ao longo da vida, a caminho da morte.

Para Llansol – nome de autora (ou escritora) –, as palavras são sempre livres do gesto de poder, livres do tempo de pensar. Elas surgem de um híbrido, de um contraste: “um ponto que fala porque o espaço é som, o volume deste espaço é o seu volume sonoro”. E, na percepção da escritora, esse volume sonoro não aparece como timbre, mas, como palavras. Ou seja, no espaço vislumbrado pela escritora, as palavras “nascem” como fala resultante dos sons presentes nesse espaço. Por isso é possível depreender nas páginas de Llansol uma escrita, aparentemente contraditória, pois é “falante demais (voz viva)” e “muda demais (letra morta)”, conforme nos elucidou o pensamento de Jacques Rancière (1995). Falar sobre a escrita “muda/falante” é realçar que essa escrita é estética na medida em que é um modo de determinação do sensível, é a confirmação de que o sensível existe na contextura escritural de Llansol. Nesse viés, a escrita “muda/falante” de Llansol se desloca e se multiplica na “boa escrita”: “a escrita mais que escrita”. Trata-se de “uma escrita cujo teor seja indelével, infalsificável, pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade”, com “uma atenção às formas mais elementares da matéria e da vida” (RANCIÈRE, 1995, p. 10-11). Assim se proclama a escritura de Llansol: ela é fruto da captação mental dos elementos e relações adequados no espaço onde “todas as palavras têm a mesma fulgurância”.

Como bem explicitou a escritora, o seu espaço é “uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários”. É o lugar, é o espaço em que “a primeira voz que cintila é aquela que chama” pela escritora, pelo gesto da escrita. É o espaço onde a voz que fala se transmuta, se multiplica em palavras, as quais “são, como em tudo, formas impulsivas, cheias de um rio, que guardam os extractos do tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico”.

Trata-se do espaço edênico: o lugar imaginante dos textos de Llansol. O espaço edênico é o lugar da fala, das leituras, dos livros, dos dicionários, enfim, das inquietações capazes de captar uma ínfima parte dos movimentos sonoros que são vozes e com as quais a escritora habituou-se a ser sensível, treinou-se a escutar, a seguir e entrar nelas. São essas vozes, transmutadas em palavras por meio da experiência do sensível, vivenciada pela escritora, que são a parte mais cintilante a compor a cena fulgor, a compor a artesanania da escrita fulgurante em Llansol.

O centro da percepção da palavra, para a escritora, é o som. E as palavras são, para ela, “testemunhos antiquíssimos e implacáveis do devir humano”. Para ela, “o devir de cada um está no som de seu nome” posto que a fala, o som, a palavra, o nome – “umas tocam as outras” e formam o bojo das imagens, das cenas fulgor e das figuras que compõem a textura em devir de Llansol: *uma escrita por si*.

Poderíamos inferir que, para Llansol, as palavras se constituem por meio dos sons, das imagens perceptíveis no campo do sensível e presentes no espaço onde tudo se equivale. No conteúdo das palavras há, portanto, um hibridismo composto por elementos sonoros e imagéticos. Por isso, as palavras (escrituras) de Llansol se fazem de música e de paisagem: “a escrita de Maria Gabriela Llansol pertence à eterna paisagem da escrita” (LOPES, 2013, p. 10).

Não é por acaso que a escritora promove, em sua escritura, o encontro entre Pessoa e Bach: o encontro do som (música) com a palavra (escrita). Vejamos o que ela diz:

Era nesta zona que encontrava, distinta na noite, a casa de Johann Sebastian Bach; nela não se punha muitas vezes o dilema entre cantar uma ária ou adormecer uma criança, entre criar uma partitura, ou suportar os gritos de outra criança. Johann Sebastian Bach podia concentrar-se no ruído, e ser interrompido sem desligar-se decisivamente do seu trabalho; era essa zona conflitual da casa para o comum dos mortais que atraía Aossê _____ homem ou lugar vago, tanto homem como lugar vago. Sua figura, razão de ser, transfigurava-se a olhos vistos; dir-se-ia que ele próprio se retratava de mil maneiras, e crescia pela vertente mais subtil das palavras (LLANSOL, 2011a, p. 117).

Ao longo do *Diário I – Um Falcão no punho* – são múltiplos os encontros de Fernando Pessoa – nas figuras de Aossê, de Infausta, do Sossego – com Bach, conforme exemplificado no fragmento. Nesse encontro, conforme palavras de Lopes (2013), o espaço da escrita é o

espaço das palavras enquanto potencialidade e testemunho do novo: “a ponto de dar a ver o impensado, [...] Dir-se-ia que nos movemos de um confronto de ficções para uma dramatização de ideias que vai até à dramatização de palavras e se renova no dinamismo de um dispositivo gráfico e de arranjo de sonoridades” (LOPES, 2013, p. 53). Pela vertente sutil das palavras, na escrita de Maria Gabriela Llansol, há uma grande evidência de que a sua sintaxe é feita como o trabalho do sonho, com “visões do mundo, imaginários, ficções de linguagem, jogos de linguagem ou designações de algum modo semelhantes” (LOPES, 2013, p. 53). A reflexão de Llansol evidencia a força da palavra que deflagra no dizer poético o combate, pois, para ela, tudo é relação de forças.

4.3 O texto, lugar que viaja²⁷

Silvina Rodrigues Lopes afirma em *Teoria da Des-posseção* que a escrita de Maria Gabriela Llansol, “desfazendo nós, anulando evidências, o mal despedaça, reparte-nos pela escrita: coisas, ideias, lugares, tudo é escrita, tudo participa da mutação e da permanência da escrita” (LOPES, 2013, p. 9). A experiência da escrita em Llansol é, por assim dizer, a experiência no “corpo intermediário”, ou seja, a escrita é o corpo intermediário (e não as próprias coisas) que promove, que intermedeia a relação entre sujeito e objeto. A escrita é, para Llansol, “lugar ou espaço intermediário onde o real se torna sensível, perceptível”, pois “quem escolhe a palavra, decide o real” (LLANSOL, 2011b, p. 28).

Essa escrita se caracteriza por “ser um tecido onde a mutação irrompe: a vida está além da vida, a escrita além da escrita” (LOPES, 2013, p. 10). É um tecido onde “o contexto é do corpo e do texto” (LLANSOL, 2011a, p. 125). As mutações são, portanto, “ambiente e corpo dos seres vivos” num “tecido de relações que se alteram na constante mudança de todas as coisas” (LOPES, 2013, p. 10). Para Llansol é “o texto, lugar que viaja”, e em cujo local o pensamento em novelo faz sentir um “emaranhado no estômago ou no coração”, pois, “o texto viaja com nome libidinal” (LLANSOL, 2014b, p. 24). Eis o que ela afirma:

O texto, lugar que viaja

O texto é a mais curta distância entre dois pontos.
Porque falamos, pensamos em novelo, e sentimos
um emaranhado no estômago e no coração. A palavra no-

²⁷ Cf. LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho*: diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a. p. 126.

vela é a fuga a esta dor. Picada rápida, ou encontro breve.

Não é porque as palavras estão deitadas por ordem no dicionário que imaginamos o texto liso, e sem relevo. Nós sentimos que as palavras têm normalmente a forma de esponja embebida, ou, se se quiser, o relevo de pequenas rochas com faces pontiagudas e reentrâncias ali deixadas pela erosão.

Se se tirasse uma fotografia aérea a um livro gigante, confundi-lo-íamos com a imagem circular de uma cidade que se defende.

O acesso ao livro é imediato. Só depois, já nele, principia o extravio. São João da Cruz diz melhor: “Chegaremos aonde não sabemos por caminhos que não sabemos” (LLANSOL, 2011a, p. 126).

Distância mais curta entre dois pontos, o texto é “um caminho além da linguagem representativa, capaz de inscrever o humano na grafia da ‘verdadeira vida’” e a obra de Llansol “consegue finalmente expressá-lo, estética e positivamente” (BARRENTO, 2007, p. 9). Também Silvina Rodrigues Lopes nos lembra que o texto é “livro ou jogo fundador, na medida em que nele o essencial é a destinação, aquilo que nos permite dizer ‘nós’” (LOPES *apud* BARRENTO, 2007a, p. 10).

O texto de Llansol – livro ou jogo fundador – se confunde com uma cidade e é, portanto, “uma babel de símbolos, sinais, várias línguas, desenhos sonoros; está escrito, sem frases, nada de conclusivo” (BARRENTO, 2007b, p. 14). Ele pertence à “linhagem do fulgor e dos grandes questionadores de sentido”, tais como “Hölderlin, Rimbaud, Dickinson, Mallarmé, Artaud, Joyce” (BARRENTO, 2007a, p. 9). Nesse “texto, lugar que viaja”, como vislumbramos, Maria Gabriela Llansol sonha a possibilidade de um livro gigante fotografado do alto e, segundo ela, esse livro teria a forma de uma cidade que se defende. Para a autora, “o acesso ao livro é imediato” e nele “se principia o extravio”. Além disso, a descrição do livro “fez-me mergulhar numa intensidade de percepções que se inserem sob a folha” (LLANSOL, 2011a, p. 126-128). Por isso, Barrento (2007b) afirma que “aprendi com ele que onde não há nada, há muito para dizer, que o invisível, sensualizado, abre à linguagem caminhos que a literatura tapou” (BARRENTO, 2007b, p. 15). Assim, diante do texto do fulgor, podemos colocar a seguinte questão: para Llansol há Literatura? Ao que ela responde declarando que não, que não faz literatura, mas, fala do mundo. E entre a literatura e o mundo há o “encontro em que a delicadeza e o combate estariam, desde de então, já definitivamente inscritos” (CASTELLO BRANCO, 2011, p. 15). O texto, a palavra escrita, nos adverte Llansol, com palavras de São João da Cruz, é este sentido perdido por onde “chegaremos aonde não sabemos por caminhos que não sabemos”. Em trânsito, “o texto, lugar que viaja, faz-se, experimenta-se com a escrita errante.

Para além das formas tradicionais, “a escrita de Maria Gabriela Llansol faz renascer esse espaço onde a escrita nada tem a ver com a Regra, a autoridade ou a obediência, mas com o viver mais chão, com o acompanhamento de todos os nadas que por ela participam da lucidez do desejo” (LOPES, 2013, p. 16-17). Em outras palavras, escrever (a escrita) “significa dar um salto para fora da estabilidade garantida do Mesmo (que pode ser uma ideologia ou um género, uma forma literária esclerosada), para o Vazio de significação de onde irrompem as novas imagens e ideias libertas do fio linear do Sentido” (LOPES, 2014a, p. 86).

Para Silvina Rodrigues Lopes, a escrita de Llansol se reconhece no trânsito dos textos e, como tal, não pode deixar de se assumir como “uma escrita-laboratório, lugar de ensaio, de pensamento, como a concebe Musil” (LOPES, 2013, p. 12).

Silvina Rodrigues Lopes afirma ainda que:

A experimentação na escrita surge em Maria Gabriela Llansol como trânsito da leitura à escrita [...] [nessa] qualidade laboratorial da escrita [...] se abre um mundo da matéria em transfiguração. A escrita abre-se no seu íntimo, oferecenos o mais interior, não apenas o poematizar-se mas o seu nascer, a nudez inocente que move a confiança e a orienta para o secreto. Partir do insignificante para o guardar de um segredo é o modo de partir que encontramos no diário como nos outros livros. Partir é o modo de ser dos textos (LOPES, 2013, p. 13).

Partir é o modo de ser dos textos llansolianos: texto, lugar que viaja. Local onde Llansol declara: “sou um veículo, transporto sempre uma viagem que é inexequível” (LLANSOL, 2011a, p. 130). Nessa viagem, o texto tem demonstrado “que toda a escrita vai sendo efeito da escrita”, pois, “os textos posteriores surgem sob o impulso dos anteriores” assim como “os textos anteriores iluminam-se dos posteriores” (LOPES, 2013, p. 13). É como se cada livro fosse um tecido que proporciona reflexão e iluminação entre todos os outros. Cada tecido (livro), na sua aparente coerência linguística, forma uma unidade, uma única obra que, contudo, não está sob o domínio da sequencialidade. Pois, “A unidade livro é imagem aparente: não há livro ou livros, há uma escrita que desliza na corrente dos textos e nela se recorta como ser em metamorfose” (LOPES, 2013, p. 14). Ou seja, “a escrita de Maria Gabriela Llansol não participa nem da ideia de Totalidade – o Livro – nem da de articulação de saberes – o Sujeito –: nem a impossibilidade nem a pergunta ‘quem sou eu?’” (LOPES, 2013, p. 19).

A escrita de Llansol é efeito da trama da existência e, insubordinada ao tempo do poder, ela insiste “na matéria das *imagens* e na natureza constitutivamente *estética* do mundo”

(BARRENTO, 2007b, p. 41, grifos do autor). Trata-se, conforme afirma Lopes, das “mais visíveis incursões de um diário nada factual, assim como de um memorialismo inteiramente trabalhado por uma técnica ficcional, ou ainda, de reflexões diversas sobre essa mesma técnica” (LOPES, 2013, p. 20).

O caráter reflexivo da obra de Llansol, em torno da problemática do autor e da experiência, bem como “o desfazer das características distintivas de ficção e diário” (LOPES, 2013, p. 20) é uma evidência de que a sua escrita, assim como a de Fernando Pessoa, oferece inúmeras possibilidades de “um passo para fora da literatura”, como bem observa Silvina Rodrigues Lopes:

Como o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Um Falcão no Punho* é mais do que um laboratório onde o escritor observa e dá em observação um processo de escrita. Há entre estes dois livros, como nota Maria Alzira Seixo²⁸, relações evidentes de continuidade, extensíveis à restante obra de Maria Gabriela Llansol, relações que se centram em torno de uma problemática autor / experiência. São ambos sinais luminosos de um passo para fora da literatura, sendo que, no caso do segundo, a que nos referimos aqui, esse movimento é inerente a uma postura desejada, que vê na margem o lugar onde se nasce e se morre, sem medo (LOPES, 2013, p. 20).

Llansol observa e dá em observação o seu processo de escrita, assumindo-se como o compromisso possível entre o corpo e o texto, entre autor e experiência. Vejamos o que ela diz:

Nem hierarquia, nem ruptura entre corpo e espírito

O pensamento é impelido pela geometria dos corpos. [...]
 Para pensar, não é preciso ter vigor?
 Que faz ao corpo um mal pensamento?
 A recta intenção faz parte do corpo, ou do espírito?
 Se o pensamento não ama o corpo, que forma terá
 o pensamento?
 Quando dou uma forma escrita intensa ao meu sofrimento, não estarei ainda a pesar mais sobre ele, como se houvesse um fundo e nele uma saída luminosa?
 Quando o corpo e o espírito são dois amantes experimentados, surge a proporção escondida, sabem extrair de quase nada o ardor imenso de criar.
 Um belo corpo e um pensamento justo poderão co-existir num contexto caótico?
 Escrever na sombra é ir à busca de que potência?

²⁸ Cf. SEIXO, Maria Alzira. *Livro do Desassossego de Bernardo Soares*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986, p. 30.

O visível segue a curva do dia? O invisível seguirá a curva inversa? Que ser é este que escreve sobre uma mesa onde todo o vegetal está ausente?

O contexto é do corpo e do texto; o que está doente no homem se este só olha o corpo? Se só cuida do texto? O pensamento que abstrai do contexto não terá a intenção de definir o corpo?

O corpo vivo é uma forma ininterrupta.

Dizer-se que é matéria, pensando vísceras e humores, é uma forma de maledicência, ou de cegueira.

Ele é matéria, e só matéria de imagens feita, como quando o medo sobrevém, e o paralisa. O medo vem de si, a paralisia é sua.

Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens (LLANSOL, 2011a, p. 124-126).

Llansol “sabe extrair de quase nada o ardor imenso de criar”, pois, “quem pensa, dispõe-se a um infinito de realidades para além de si mesmo” (LLANSOL, 2011a, p. 136). Apostando no quase nada de uma existência, ela dá uma forma escrita intensa ao contexto caótico do corpo e do espírito. Há, portanto, uma implicação do corpo no contexto da escrita: “o contexto é do corpo e do texto”. O corpo é matéria do texto e o texto é matéria de imagens feita: é a escrita intensa e vigorosa daquela que aposta na modificação que o texto produz no corpo dos homens, “sendo a obra não só o texto mas o corpo” (LLANSOL, 2011a, p. 133). Eis o ponto fulcral para Llansol: o orifício por onde ela esmiúça os efeitos da escrita em fusão corpo-obra, em fusão corpo-ser-texto.

4.4 Na realidade, só uma língua insistente é uma língua verdadeira²⁹

Maria Gabriela Llansol, na batalha com a escrita, nos apresenta um tratado sobre a escrita e a leitura na medida em que a sua “ficção, ao teorizar sobre si própria, visa também essa técnica, um modo de mobilizar os afectos e construir um dispositivo de escrita” (LOPES, 2013, p. 28).

O que é a literatura? Llansol diz: “destituo-me da literatura e passo para a margem da língua” (LLANSOL, 2011a, p. 12). O que está em questão é mostrar que, para a escritora, “se não há literatura, quer dizer que não há um saber fazer definitivo, mas um saber fazer em aprendizagem, aqui definido por uma interrogação dos limites da linguagem, continuamente

²⁹ Cf. LLANSOL, M. G. *Finita*: diário II. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b, p. 17.

variáveis” (LOPES, 2013, p. 29). Essa interrogação dos limites da linguagem instaura, na obra de Llansol, a reflexividade sobre a escrita e, conseqüentemente, sobre o fazer literário. Ao passar para a margem da língua, interrogando os limites da linguagem, a escritora, pela intervenção da travessia da língua, cria sua técnica, sua teoria para fazer as palavras dizerem o que elas não podem dizer, ou seja, a autora se afasta da linguagem representativa, se afasta da imitação para criar, no campo de sua teorização, sua prática de escrita. Maria Alzira Seixo pondera que, afastando a língua de seu funcionamento natural, “a impressionante dinâmica da paisagem das ficções de Maria Gabriela Llansol nos apareceu tão identificada com o movimento da escrita” (SEIXO *apud* BARRENTO, 2007a, p. 12). E nesse movimento da escrita encontramos a presença daquela que escreve e que permanece na sua escrita, esta que é “pessoal e rigorosa, original e profundamente trabalhada, voz da diferença oriunda dos espaços mais comuns da história do nosso tempo, uma ficção para nos alertar. Sobre o humano e sobre a sua escrita-acção”, isto é, uma ficção “de um incomensurável poder de religação” (SEIXO *apud* BARRENTO, 2007a, p. 12-14).

No campo da teorização, a prática (ou método) de escrita de Llansol adota uma técnica emancipadora que liberta as palavras para outras possibilidades de significação, pois “há a destituição de barreiras à interrelacionalidade das palavras” por meio dos novos “jogos e movimentos relacionais” entre elas (LOPES, 2013, p. 31). Assim, os livros de Maria Gabriela Llansol, afirma Silvina Rodrigues Lopes,

[aparecem] como modo de acesso à singularidade do real, aquela que o signo universal não integra senão à força de ser transformado em palavra de um idioma impartilhável. Palavra única porque guarda em si todo o real (que não se diz) e no seu não-dito é o dizer da proximidade. A força que deserta de uma realidade de pura imitação só é susceptível de manifestação na palavra opacificada, objeto de um fazer particular – talhar, juntar, esculpir, impregnar. As palavras são manuseadas como as cores na pintura, como as pedras na construção de uma casa, como o alimento que se distribui, como uma matéria que se consome e se transforma. Ao desfazerem-se dos significados que lhes estão naturalmente colados elas preparam-se para outro real” (LOPES, 2013, p.32-33).

O outro real, para o qual as palavras se preparam, é o fulgor e, por isso, Llansol, em seus livros, prefere o caminho das cenas fulgor ao da verossimilhança. Ela afirma: “se eu procurar abrir caminho a um texto que não **represente** (e por isso mesmo, antes de mais, diga), [...] abrirei caminho a um, cuja fonte não seja nem a agressão, nem a impostura” (LLANSOL, 2011b, p. 20, grifo da autora), mas, o movimento de repelir um certo modelo de narrativa.

O caminho aberto pelo texto de Llansol – o qual não representa e, no entanto, diz – é efeito da potência de escrita e da potência de leitura, na confluência da palavra com a imagem, pois, ao criar enredos inexistentes, paradoxalmente, Llansol dá-nos a ver um texto rico em imagens, um texto ilustrado, onde não vai ter representação, mas sobretudo, onde palavra, texto e imagem se mesclam, se misturam, se hibridizam na composição das cenas fulgor. E, assim, os enredos inexistentes se compõem, se fazem existir pela palavra: tudo existe na palavra, tudo existe pela palavra – onde tudo é lido (interpretado).

Segundo o pensamento de Silvina Rodrigues Lopes, ao pretender tornar audível sua voz e suas visões, Llansol associa a sua escrita a um método, no qual há sempre um movimento que altera, “uma alteração do mundo na sua memória e no seu futuro” (LOPES, 2013, p. 36). E nesse movimento de alteração constante, o texto se perde e se fragmenta tornando-se quase irreconhecível. Esse método de movimento em excesso é a técnica de Llansol para a apresentação de realidades extraordinárias.

Lopes (2013) afirma que nesse movimento em excesso se sobressai um pensamento que pesa as palavras e se desdobra numa teoria de produção da escrita e de seus possíveis ludíbrios. Separando-se constantemente do corpo limitado de códigos, que é a literatura, a escrita vai em direção “de uma travessia de heterogeneidade das linguagens que se constitui em fabricação de metalinguagens, pensamentos e técnicas” (LOPES, 2013, p. 36).

Para Lopes (2013), a comunidade que se esboça nos textos de Llansol não conhece fronteiras geográficas, culturais, étnicas e linguísticas. A errância da escrita se constitui por meio dessa anulação de fronteiras ou de passagem e, assim, o texto perde seus limites no que está antes, no que está depois, no que obliquamente o intercepta, nas suas próprias diferenças interiores. A errância move a escrita para a composição de uma escrita-imagem, a qual se revela por meio da imagem-escrita das cenas fulgor. Vejamos:

Com o ponto de vista da escrita, caminha-se para a perfeita coincidência entre ver e dizer, quando ver e dizer deixam de coincidir consigo mesmos como atividades autônomas, modos diferentes de se reportar a uma mesma realidade. Em primeiro lugar porque é a realidade mesma que desaparece: a nova realidade é constituída no cruzamento de ver e dizer, na distância da linguagem que dá lugar ao exercício de um olhar, um escrever que se descobre a conjugação de ver, o que dá, por exemplo, “escrevira” (*FP*, p. 97). Em segundo lugar, porque o espaço figural definido na escrita pela articulação, no campo do dizer, de imagem e discurso, tanto é formado pelo olhar que capta uma matéria figural, ela mesma olhar na reversibilidade dos olhares – entre ver e ser visto –, quanto pela voz que despedaça os vínculos entre a palavra e a representação. Na escrita o olhar é tão anônimo quanto a voz: uma mudança de posição é a deslocação de uma fala, do apelo e da destinação de que

depende o conhecimento, o acesso à variabilidade infinita (LOPES, 2013, p. 38).

Nos livros de Llansol, conforme nos avisa Lopes, não podemos converter o espaço figural em espaço de representação porque ambos apresentam regras diferentes em suas configurações. O espaço figural desconhece elementos como a morte, a negação, a história, os quais são elementos fulcrais da constituição do espaço da representação. Por outro lado, o espaço figural conhece um potencial de metamorfose que reside nos seus mecanismos principais – figurabilidade, condensação, deslocamento, os quais são mecanismos de processos inconscientes e que na escrita participam da ambiguidade da sua afirmação num espaço que é também de crítica, ou seja, do conhecimento e das suas condições.

Nesse sentido, nos livros de Llansol, não há narração e não há personagens. Há figuras, embora apresentem nomes próprios que remetem para um universo no conjunto histórico, cujo processo não é o da identificação, mas o da desidentificação desses nomes próprios que, estando livres do estatuto de máscaras pessoais, insinuam-se como as diferenças que os constituem.

Sendo assim, não havendo personagens e nem narração, não há um todo, um livro, constituído de sistema fechado, mas, “há quadros que captam o ‘desconhecido nascente’, há abundância de imagens, há ‘mais coerência’ porque o sentido deixa de obedecer a um princípio de razão suficiente para se orientar para um princípio de verdade” (LOPES, 2013, p. 41).

Portanto, em Llansol, a batalha com a escrita se faz como afirmação, movimento que sustenta juízos paradoxais e origina epifanias na margem do essencial. Trata-se de um movimento abstratizante, de depuração de referências, mas que denota a necessidade de assinalar o espaço da escrita. Para o texto, para a escrita, “na realidade, só uma língua insistente é uma língua verdadeira” (LLANSOL, 2011b, p. 17).

4.5 *Inscribe-se a profunda dilatação do livro*³⁰

Na trajetória ficcional de Maria Gabriela Llansol, uma marca muito instigante que podemos perceber, na escritura que compõe o seu projeto literário, é uma certa ideia de que não há a tentativa de compor uma unidade, porque o texto não é tão somente um objeto do trabalho da autora, mas, sujeito-devir com ela.

³⁰ Cf. LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho*: diário I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a. p. 19.

No trajeto da obra de Llansol, o tema da escrita funciona como um eixo organizador de sua obra, a partir da reentrância de motivos e detalhes comuns ao longo de seus textos. Esse movimento nos leva a crer que, para a autora, a atividade escritural – condicionada a partir da obsessão pela escrita – constrói a composição de um livro-devir (composto de todos os seus livros),³¹ o qual, contudo e paradoxalmente, é impossível alcançar uma totalidade e/ou uma completude e, por isso, “inscreve-se a profunda dilatação do livro (LLANSOL, 2011a, p. 19). Nesse sentido, há em Llansol um gesto de obsessão pela escrita que conduz ao desejo de criação de um livro-devir capaz de delinear o caráter de descentramento e de dispersão de sua obra. Os temas construídos na escrita de Llansol são permeados por eventos de ordem pessoal, bem como de ordem universal; assim, o nascimento, a morte, a identidade, a família, a nação, o sofrimento, a compaixão, a memória e o próprio fazer artístico-literário são temas que transbordam todos os seus textos.

A escritora expressa simultaneamente a experiência pessoal e a experiência ficcional, com temática existencial, política e universal. Trata-se de um reino repleto de sentimentos que conclama a um humanismo cético, no qual a escritora alude às situações de nível pessoal e universal. Sua obra apresenta uma proposição ética, estética, filosófica e política. Seu texto retrata uma dimensão ética do humano. Trata-se de um diário de humanidades, no qual Llansol propõe um pensamento em que há um sistema, embora ela afirme que não é sistemática, “situando-se fora de qualquer moral, de qualquer sistema de princípios” (LLANSOL, 2014b, p. 60).

Dessa forma, nos livros de Llansol, como nos verbetes da *Enciclopédia dos mortos*, inventada pelo escritor eslavo Danilo Kiš, “parágrafo após parágrafo, cada episódio é narrado em uma espécie de quintessência [...], nem sempre cronologicamente, mas em uma estranha simbiose de tempos, passado, presente e futuro” (KIŠ *apud* SOARES, 2006, p. 188-189).

Em Llansol, bem como em outros escritores do século XX, a ideia do livro-devir surge a partir das ideias de descentramento e de dispersão, pois o homem “está condenado à fragmentação, à sensação das lacunas e perdas, à consciência de que não é possível selecionar nem registrar tudo” (SOARES, 2006, p. 191).

³¹ Para pensarmos sobre esse aspecto em devir, do texto de Llansol, foi importante a leitura das reflexões de Leonardo Francisco Soares que, em sua tese de doutoramento, intitulada *Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*, em um dado momento, empreende um estudo sobre a trajetória ficcional do escritor “iugoslavo” Danilo Kiš. Interessou-nos, em especial, os comentários em torno do livro de Kiš *A enciclopédia dos mortos (toda uma vida)* (Cf. SOARES, 2006).

Na obra de Llansol, o traço escrito – *ad infinitum* – é efeito do desejo pela escrita constitutiva de todos os seus livros. Esse traço escrito é aquilo que, nesta tese, estamos nomeando de *uma escrita por si* justamente por se configurar, entre outros aspectos, como um traço, como uma escrita *ad infinitum*. *Escrita por si* porque o interesse de Llansol deixa de estar naquilo que foi escrito para se deslocar ao movimento que cria e que descreve a própria escrita. *Escrita por si* porque a potência existe no texto; o texto em perpétuo devir. *Escrita por si* porque é gesto de escrever por escrever, contudo, com muito cuidado estilístico ou, além, escrever para descrever a escrita fiel a si mesma (à escritora e à escrita), o que lhe configura um caráter híbrido. *Escrita por si*, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dela (Llansol) que se trata e é ela (a escrita) que está em questão; é dela (a escrita) que se trata e é ela (Llansol) que está em questão. *Escrita por si* porque se vai escrevendo, em constante crescimento, em constante desdobramento e em alma crescendo (LLANSOL, 2000a, p. 45), por meio de um traço que, movido pelo desejo, compõe vários livros e nesse movimento, há, constantemente, a tessitura de outros textos, de outros livros. Assim, a escrita de Llansol se caracteriza por romper com o modelo de obra enquanto início, meio e fim: é, portanto, *uma escrita por si* que se processa com força *ad infinitum*.

Lucia Castello Branco, em “Palavra em ponto de p”, nos conta que, para Clarice Lispector, a vida e a estória sempre começam pelo meio. No princípio era o verbo, mas o sujeito é desde sempre no meio, afirma Castello Branco. Assim como Lispector, pensamos que o texto de Llansol também se inicia pelo meio e aflui, enquanto traço de escrita *ad infinitum*, a um ponto, um ponto de fuga: “um ponto imaginário no infinito, para o qual convergem” (CASTELLO BRANCO, 1997a, p. 14-15) os traços da escritura de Llansol.

Conforme afirma Castello Branco, Llansol, com sua escrita, “busca atingir uma linguagem sem impostura, 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” (CASTELLO BRANCO, 1997a, p. 16). A narrativa de Llansol é uma só narrativa que, sendo narrada aos pedaços, compõe o conjunto de seus escritos, de seus livros, de sua obra, conforme afirma Castello Branco (1997):

É, de fato, aos pedaços que a narrativa de Llansol se apresenta ao leitor: fragmentária, singular, franqueando os limites entre a memória e a ficção, estilhaçando o sujeito, sua escrita, começada pelo meio (como a de Clarice), atravessada pelo meio (como a de Clarice), busca sempre a coisa que o signo já não é, como se possível fosse, busca o além da linguagem, o impronunciável, o Real. Só assim a partir da redução da narrativa ao ponto poético da palavra, e da redução da palavra a seu ponto de letra, a seu ponto

de **p**, pode-se renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta (CASTELLO BRANCO, 1997, p. 16).

Para Castello Branco, o processo de redução da palavra a seu ponto de materialidade, isto é, à materialidade da letra, é arte que os poetas e os psicóticos sabem fazer bem, isto é, “a trituração da palavra a seu ponto de estilhaço, a seu ponto de poeira, a seu ponto de **p**” (CASTELLO BRANCO, 1997a, p. 18). A letra é mais elementar que o significante, pois, se reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície ou do corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito. É a letra que faz borda – litoral – ao furo/buraco que suporta toda e qualquer construção simbólica, todo e qualquer signo. A letra funciona como uma sutura do buraco e ao suturá-lo marca uma inscrição, um traço. Portanto, a letra é o ponto que marca a diferença entre a palavra e a coisa.

Em ponto de letra, em ponto de **p**, é esse o traço escrito que torna a obra de Llansol singular e revela os modos como são descritas, desenhadas as relações humanas, os encontros, as paisagens, pois, para a escritora, reiteramos, “escrever é amplificar pouco a pouco” (LLANSOL, 2011a, p. 35). Com características híbridas, especialmente naquilo que tange à experiência de escrita, afeita aos “encontros inesperados” e amplificando pouco a pouco, pelo gesto de escrever, na busca utópica do livro-devir, sua escritura é uma forma registrada em que há, sobretudo, a consideração das percepções sensoriais haja vista que “é no nível da *obra* que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural” (ZUMTHOR, 2014, p. 73, grifo do autor). Nas leituras da obra de Llansol, percebemos que “o contexto indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói” (ZUMTHOR, 2014, p. 76).

Como vem se mostrando evidente, ao longo desta tese, os textos de Maria Gabriela Llansol apontam para uma forma diferente de se escrever memórias. Não há uma especificidade do discurso construído por Llansol porque não se trata de uma obra que se possa enquadrar nos moldes de um diário, ou de um romance pessoal, ou de um texto de memórias. Na verdade, Llansol se desapropria de todos os modelos de gêneros para empreender uma obra que tem como mote a desconstrução de tudo aquilo que é da ordem do estabilizado: conceitos estabelecidos, modelos de gêneros, regras instituídas. Llansol recusa e desconstrói o modelo de

escrita representativa ou realista, isto é, aquela em que o retrato fiel da realidade é o objetivo do texto literário. Ela se desfaz das peias de leis estéticas prefixadas e faz uso e governo de sua escritura: um arranjo com as palavras para exprimir emoções, experiências, pensamentos, posturas e sensações.

Em sua obra, Llansol não se subordina a qualquer espécie de regra e, principalmente, não se subordina a normas estético-literárias rígidas e convencionais. Enquanto escritora, ela não pactua com a tradição do romance realista e, nesse sentido, rompe com uma série de normas, ou seja, seu extenso trabalho de criação é sem normas. Nesse aspecto, o seu texto, ao negar a escrita representativa, se inscreve na memória por meio de imagens, imagens mentais que promovem uma flutuação entre a memória do passado, do presente e do futuro. Com as imagens mentais, ao figurá-las com signos linguísticos, Llansol cria imagens visuais que, muitas vezes, são da ordem do não-acontecimento.

Muito provavelmente, na urdidura de seus textos, Llansol tenha rompido com o estilo sujeito a regras fixas e, mais além, pensando com Maria José Motta Viana, em seu estudo sobre as memórias de mulheres, com

a censura, mais sutil e mais imperiosa porque frequentemente inconsciente: a censura interna de cada um, nascida da incorporação de valores, concepções e preconceitos que o contexto sócio-cultural impõe a cada sujeito, muitas vezes mais impermeável e castradora do que mecanismos censores externos (VIANA, 1995, p. 18).

Ainda que haja um desejo de registro da experiência vivida, um desejo de alcançar a verdade, paradoxalmente, a ficcionalidade, a fantasia se imiscuem no texto de Llansol haja vista que “a verdade não se fundamenta na exatidão da realidade referencial”, ela se apresenta “na diferença e como interpretação. A verdade é uma produção construída” (VIANA, 1995, p. 39-40).

No sentido político-ideológico que o sistema linguístico envolve, no texto de Llansol há uma “deformação” que, contudo, a constitui como sujeito na construção de uma identidade e de um destino. Essa deformação é “produto de forças psíquicas e sociais conflitivas que vão criar um texto sempre e inevitavelmente lacunar” (VIANA, 1995, p. 18). Dessa forma, a obra de Llansol se constitui por meio de uma escritura ambivalente por excelência. Com a posse da palavra escrita, a escritora sugere o desconhecido, o imprevisível.

Nessa ordem dos fatos, possuída de/por linguagem própria, Llansol representa-se por essa linguagem com o desejo de “escrever-se para gravar [...] a instância da sua letra” (VIANA, 1995, p. 18). A escritora consolida, então, um trabalho de autoinscrição pela via poética. É desconhecendo as regras fixas, libertando-se das leis estéticas e prescindindo-se de uma lógica da narrativa, que a obra de Llansol se constitui como uma trama livre de escrita em que há a “configuração de um texto cifrado, fendido, pontilhado de brancos e vazios, onde o paradoxo e a ambivalência podem coexistir com a linearidade e a univocidade” (VIANA, 1995, p. 53).

Não obstante a despretensão literária, no que tange a certa tradição, a obra de Llansol, com as sinuosidades e desvios de sua forma escritural, encena um texto que nos conduz a uma sensação de abismo, de falta de referencial. Contudo, sem almejar o cânone estético tradicional, mas com extremo rigor, sua obra retrata um estilo de elevado teor inventivo.

Llansol educa o olhar para o detalhe, lança um olhar em profundidade para a realidade e, com apropriação da palavra, sua escrita se compõe de imagens fragmentárias que precisam ser colocadas em uma narrativa e, assim, sua composição definitiva se faz por uma base escrita que é muito abstrata, fragmentada e inacabada. Na medida em que está “em permanente construção, desconhece uma perspectiva ou um fim e alimenta-se do acaso e do descontínuo” (VIANA, 1995, p. 54-55).

Tem-se, portanto, um texto que é efeito da experiência diária, pois, como afirma a escritora “foi uma semana variada, de crise, dispersão, reconstituição, embora eu não tivesse tempo para ordenar as minhas impressões, reflectir, e escrever” (LLANSOL, 2011a, p. 16). Para Llansol, importa relatar tanto os acontecimentos do cotidiano quanto seus sentimentos, emoções e idiossincrasias, o que leva à composição de uma imagem híbrida de seus textos, pois, ela diz que “quem pensa, dispõe-se a um infinito de realidades para além de si mesmo” (LLANSOL, 2011a, p. 136). Ou seja, a autora “opta estilisticamente por trazer para o texto” tanto “as minúcias factuais quanto os sentimentos” (VIANA, 1995, p. 87-92).

Além disso, a escritora insere, em seus textos, traços que dividem o texto, espaços em branco, trechos em outras línguas, caracteres tipográficos, o que acentua a sensação de estranheza dos mesmos. É esse, portanto, o poder de fabulação da escrita llansoliana: um conjunto de signos a compor imagens que são da ordem do vazio, do não-sentido, isto é, imagens que são colapsos de sentido. Desse modo, sua escrita investe de uma ampla liberdade de figuração e de questionamento, pois, a despeito de estar compromissada com a “margem da língua” (LLANSOL, 2011a, p. 12), está “desatrelada das normas, conceitos, limites e interdições” (VIANA, 1995, p. 75) e, assim, “se destitui da literatura” (LLANSOL, 2011a, p. 12). Contudo, ao operar “uma transgressão formal no seu modo de escrita” (VIANA, 1995, p.

82) e ainda que se faça do descontínuo e da disparidade, a escrita de Llansol nos revela “sinais luminosos de um passo para fora da literatura” (LOPES, 2013, p. 20).

Com uma postura questionadora, observável a partir de suas entrevistas e dos seus próprios livros, Llansol cria uma estética (teoria) deliberadamente revolucionária: sua escritura afeita ao não-sentido, contraditoriamente, possibilita uma multiplicidade significativa. A escritora rompe com tudo que está na ordem de poder (cultura, política etc.) e passa para a potência da palavra escrita, declarando: “mas a minha vida toda recusa-se à relação institucional” (LLANSOL, 2011b, p. 120), “destituo-me da literatura e passo para a margem da língua” (LLANSOL, 2011a, p. 12). A consequência dessa sua escrita é que ela coloca em processo a apropriação do discurso de forma subversora e compõe um trabalho com extrema qualidade literária.

5 PALAVRAS QUE SE JUNTAM³²

[...] desejava uma escrita viva que pudesse tomar por um encontro.

Maria Gabriela Llansol, *Finita: diário II*.

Maria Gabriela Llansol escreve, a todo momento, sobre o ato da escrita ou a experiência de transformação do livro em ser. Sujeito da escrita, a autora, na sua relação com a escritura, com seu desejo, com suas aspirações, com sua postura ideológica, nos mostra a intensa comunhão com a escrita que invade os espaços e rescende, nas instâncias de paragens perpétuas, o texto cuja marca é a pura significação, ou seja, desprovido de representação.

Um dos traços predominantes da escrita de Llansol é a questão do fragmento. Na leitura de Silvina Rodrigues Lopes, o projeto literário da autora é irredutivelmente fragmentário:

os fragmentos são fragmentos de nenhum todo, constituem uma pluralidade irredutível, podem participar de todas as maneiras ou de todos os gêneros, porém existem sempre no equilíbrio instável de serem atraídos para novos mundos, de participarem da conjunção de memória e invenção. A concepção de uma escrita em fragmentos, como pluralidade que é também pluralidade de gêneros, modos ou tipos de discurso, é fundamental, por um lado, para percebermos que nenhum deles pode dizer o sentido dos outros, totalizar, e, por outro lado, para compreendermos que a passagem de uns fragmentos a outros se estabelece por uma necessidade ritmada de vazios que permitem a participação do acaso e as ligações mais oblíquas (LOPES, 2013, p. 64).

A escritora portuguesa nos apresenta um projeto de escrita que ultrapassa os limites da impostura da língua, porém, não se trata de destruir a língua, mas de passar para “a margem da língua” a fim de esvaziar os signos de seus sentidos, de suas marcas de poder. Ela, reiteramos, rompe com a literatura normativa, com a literatura enquanto código preestabelecido. Llansol não pactua com a verossimilhança, característica inerente à narrativa realista. Em sua obra há a **textualidade**, isto é, uma narratividade de caráter totalmente diferente da linhagem do romance. Trata-se de uma narrativa, mas com outras técnicas. A textualidade não é, portanto, a narratividade, cuja linhagem vem junto com o romance, embora ela venha “para que o romance

³² Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011d. p. 58.

não morra” (LLANSOL, 1994, p. 116) e, sendo assim, não convém rivalizar uma contra a outra, mas, tão somente, apreender suas diferenças. Nesse sentido, Llansol tem clareza do projeto de escrita ou projeto literário que ela deseja e elabora ao longo de sua obra.

Os livros de Llansol anunciam-nos *uma escrita por si* que se faz na margem de si mesma. Conforme o pensamento de Lopes (2013), a margem de onde procede imprime a essa escrita um ritmo capaz de provocar uma deambulação de figuras de uns livros para outros. Trata-se de um ritmo em que tudo se afasta para retornar novamente, ou seja, uma separação que não é um corte, mas o vazio como intensidade. Essa deambulação, que não é só das figuras, mas é também da escrita, que se repete para acentuar a cadência da afirmação, marca um espaço de retorno que estabelece uma continuidade profunda entre os livros. Essa escrita – margem de si mesma – se expande para se enrolar de novo sobre si.

Lopes (2013) nos esclarece que, “numa intermitência de intensidades, [...] tudo o que na escrita é fulgor e incêndio é um espaço inundado de visão e pura perda que, como margem de si, a escrita ganha, apesar de tudo, apesar da sua estratégia, ordenação inevitável ao advento do sujeito e origem da narrativa” (LOPES, 2013, p. 44).

O que a escrita concebe e fomenta é a possibilidade de desagregar territórios, diversificar percursos em espaço heterogêneo não reunificável, possibilidade do quiasmo que está na origem da percepção e da realidade. É a obra cheia de aberturas e de vazios. “É o triunfo da heterogeneidade, a glorificação da imaginação, da capacidade de apresentar realidades inesperadas e intensas” (LOPES, 2013, p. 48).

Para Silvina Rodrigues Lopes, na escrita de Llansol, não há nem história e nem resistência à história, pois

na escrita de Maria Gabriela Llansol não há necessidade de parar o tempo para poder escrever “História para si”, pois a passagem é simultaneidade de todos os tempos. Gera-se assim um movimento que, sem rejeitar a história, caminha para a decomposição da história. Dela se retiram nomes próprios, datas, acontecimentos, para os explorar no sentido da criação de constelações que na sua formação desprezam a causalidade e activam a invenção. Constelações onde não só se perde toda a perspectiva em termos de progresso da civilização e evolução da cultura, mas onde também se perde, activamente, o que recebemos da história e que é o realizado: a subordinação de singularidades a acontecimentos e obras, a identificação do homem e da época. Constelações que excedem a história: abandonam um género e uma retórica, a que começa pelo “era uma vez”. Não surgem de nenhum lugar determinado, instabilizam (LOPES, 2013, p. 66).

O que distingue a escrita de Llansol é, segundo Lopes (2013), “o quebrar de laços e relações evidentes” bem como o fato de ser movida “pelo desejo infinito que caracteriza a ‘anomia’, ao mesmo tempo subversão e antecipação” (LOPES, 2013, p. 67). Trata-se, pois, de uma escrita que mostra o que não se pode dizer. Assim, para Llansol, a escrita, ou o livro, ou a obra é, sobretudo, aquilo que “dissimula um mútuo: uma época e alguém” (LLANSOL, 2011b, p. 29). Nas palavras de Lopes, a escrita llansolina aflui para a criação de constelações em que se abandona a subordinação de singularidades a acontecimentos e obras, em que se abandona a identificação do homem e da época. Mostrando o que não se pode dizer, no campo das “realidades inesperadas e intensas”, Llansol opera a criação de constelações que ativam a invenção no movimento de criar uma escrita forjada por definições que lhe são próprias. No entanto, para Llansol, suas definições não são conceitos, pois, ela afirma: “há vários conceitos, não lhes chamarei sequer conceitos, mas, digamos, palavras que se juntam” (LLANSOL, 2011d, p. 58), o que para Lopes corresponde a “dar a palavra à palavra” (LOPES, 2013, p. 60). Llansol elabora com extrema acuidade a lista de seus próprios conceitos: palavra dada à palavra, palavras que se juntam, constelações de palavras. Esses conceitos atuam como operadores de leitura e, assim, se transformam em imagens textuais: imagens de “uma escrita viva que pudesse tomar por um encontro” (LLANSOL, 2011b, p. 157). Os conceitos llansolianos são móveis, fluidos (repetição que sempre incorpora uma diferença). No percurso da escrita, os conceitos se repetem, mas cessam de ser idênticos porque é outro o espaço e outra a intensidade que os percorre. “Sempre outras as imagens, de uma vulnerabilidade que se insinua nas essências e arquétipos, a exibi-los como ficções onde a coesão é máxima, onde a força se concentra” (LOPES, 2013, p. 42). Llansol se apropria de seus próprios conceitos para teorizar sobre a escrita literária. Seus conceitos são obra (o produto) da própria linguagem, no movimento da escrita, para a composição do texto. Desse modo, seu texto tem alto grau de novidade: ele abre para o desconhecido, o inesperado, o diverso. Trata-se, conforme postula Barthes (1987), de um texto de gozo (fruição), o qual coloca o sujeito em crise com a linguagem.

Refletindo sobre o texto llansoliano, ocorreu-nos o relato de Paul Zumthor, ao exemplificar a ideia de performance, em *Performance, recepção, leitura*, quando ele diz:

uma “forma”: não fixa, nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; [...] não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (ZUMTHOR, 2014, p. 32-33, grifo do autor).

Assim também é o texto llansoliano: uma forma de escritura “não fixa, nem estável”. O seu traço escritural, podemos dizer, é uma “forma-força” escrita. Ou ainda, uma escrita dinâmica que, além de não ser regida por nenhuma regra, foge a qualquer tipo dessa, pois, ela (a escrita) é a própria regra. Ou, mais amplamente dizendo, sua escrita é, além de sua própria regra, a sua própria teoria. Tudo isso nega a existência da forma, mas, paradoxalmente, há uma “forma-força” que constitui o traço da escritura, na composição da escrita performática de Maria Gabriela Llansol, pois, essa “forma-força” se dá justamente na sua performance. Com base no pensamento de Zumthor, diríamos que a escrita llansoliana é uma performance na medida em que implica uma competência. Mas, essa competência vai além da ideia de saber-fazer. A performance contida na obra escritural de Llansol é aquela sobre a qual Zumthor afirma: “na performance, eu diria que ela é o saber-ser” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). Trata-se de “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2014, p. 34, grifo do autor). Na performance, o saber-ser gera a prática discursiva poética e, nessa prática, o poético gera efeitos no corpo, ou seja, tem a ver com o que ele provoca no corpo, por meio da recepção, pois, se a ideia da recepção não provoca efeitos no corpo, o texto deixa de ser poético. Nesse sentido, a performance acolhe a ideia de circularidade haja vista que “renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia” (ZUMTHOR, 2014, p. 42), a qual é, para Zumthor, um fato de ritualização da linguagem, “o meio natural de toda ‘literatura’; poesia desde o instante em que ela se forma até aquele em que é ‘recebida’” (ZUMTHOR, 2014, p. 60). Conforme já dito anteriormente, reiteramos suas palavras:

toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto.

Nossos “sentidos”, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos do conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo (ZUMTHOR, 2014, p. 79).

A escritura de Llansol se move por esse viés, ou seja, ela atravessa um espaço ordenado para o campo da sensação, da percepção, do conhecimento e do domínio do mundo, rumo ao “conhecimento que está a serviço do vivo”. Tal como o homem, sobre o qual nos fala Zumthor, Llansol, num encontro apaixonante com a língua, reinventa, a cada instante, a sua escrita fulgurante: uma arte a serviço da vida, do pensamento, e não a serviço da história. Sua arte, assim como a arte em geral, é um ponto de resistência à cultura, é um contraponto, é uma contracultura. Tudo isso faz parte daquilo que, nesta tese, estamos nomeando de *uma escrita por si*. Essa *escrita por si* está na base da experiência llansoliana e

da mesma forma que a poesia é manifestação (em segundo grau) de energias e de valores da linguagem atenuados ou apagados no uso comunicativo corrente, a língua aí revela alguma coisa de sua natureza profunda, fundada sobre uma *mostratio*, uma *deixis*: mostrando, tornando visível, referindo-se por aí mesmo uma corporeidade (ZUMTHOR, 2014, p. 76-77, grifos do autor).

Por isso, Llansol declara que:

pensa utilizar
a escrita
que sempre lhe serviu
de laboratório
e de alquimia.

Reflectindo,
disse para consigo:
Não será uma arte demonstrativa.

A escrita,
vê-la escrever-se lucidamente,
é o fundamental deste real (LLANSOL, 2014b, p. 71).

Trata-se de uma escritura que rompe com aquela estética que prevalece entre nós há séculos, na qual “o discurso propriamente poético é fortemente parasitado pelo representativo” (ZUMTHOR, 2014, p. 56). Ao contrário, o discurso poético de Llansol é efeito de *uma escrita por si*, “preenchida de sentidos potenciais” (ZUMTHOR, 2014, p. 83) porque o que Llansol faz é performar, por meio da língua, a sua escritura a partir da experiência e não de um modelo do cânone. Disso decorre a natureza anti-institucional de sua obra haja vista que ela (a autora) está

sempre escapando à institucionalização. Sua escritura clama ao pessoal e à presença física de um corpo. Esse corpo, com o qual Llansol interage, é um **corp'a'screver**, é um corpo futuro, efeito da confrontação de seu corpo com o corpo das palavras para produzir esse corpo futurível, o corp'a'screver, que a leva a anunciar: “comecei então a acumular as recordações do futuro numa grande meditação” (LLANSOL, 2014, p. 27) e “habitada pela escrita, uma mão se move [...], vai exprimindo os futuríveis que os olhos vêem” (LLANSOL, 2014b, p. 17). Esse corp'a'screver funda a sua literatura, pois, parafraseando Zumthor, é um encontro saboroso que se produz entre a linguagem poética e a técnica extraordinária da escritura que ela encontrou em seu caminho.

Há inúmeras variáveis que compõem a *escrita por si* de Llansol. Entretanto, neste trabalho, interessou-nos as noções (ou conceitos?) llansolianas, especialmente, aquelas que nos remetem para o campo da metalinguagem, a saber: o escrevente e o legente, a textualidade e o textuante, a narratividade e as cenas fulgor, o corp'a'screver e o dom poético, a sobreimpressão e a signografia. Vale ressaltar que outras variáveis e também outros conceitos-noções compõem a “forma” escritural de sua obra.

As noções llansolianas são mais imagens do que conceitos, elas nos ajudam a pensar o texto. Elas são sempre a reedição de um novo texto, de um novo formato (ou reedição dos conceitos-noções). Pois, Llansol coloca conceitos e pensamentos em constante movimento. Para ela, conforme palavras de Paul Zumthor (2014, p. 54), diríamos que o sentido só adquirir uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, o encontrará como um outro.

É importante ressaltar que, ao longo de sua obra, Llansol está sempre repetindo os seus conceitos-noções, mas, não se trata de uma repetição do mesmo. A repetição operada na sua escritura é uma estratégia de desenvolvimento escritural. Na repetição há algo que é da ordem da diferença, onde o dizer tenta operar uma mutação, ainda que seja mínima. Nesse sentido, estamos nomeando, nesta tese, os significantes constitutivos da obra de Llansol como “noções-conceito” e não propriamente “conceitos” por considerar que estes denotam uma estabilidade da significação, o que não ocorre com as noções-conceito da obra de Llansol. Suas noções-conceito surgem a partir da sua escrita fulgurante e são constituídas por formas que fluem entre a definição e a descrição.

Para refletirmos sobre a questão da repetição na estratégia de escrita de Llansol, recorreremos ao pensamento de Silvina Rodrigues Lopes, expresso em *A literatura como experiência*. A repetição reitera a arquitetura da obra de Llansol. Entretanto, há nesse processo uma estratégia para a repetição, na qual

o importante é a força diferenciadora que a envolve, não são os termos idênticos – repetidos, diferentes – que importam. E por isso é impossível pensar a criação literária como transformação de uma forma noutra forma. A transformação ou transfiguração é sempre captação do informe das formas e sua transposição para uma forma *captante-criadora*, que é potência de novas transfigurações: o infinito só se anuncia pela irrupção de forças que deformam, retiram estabilidade às formas (LOPES, 2003, p. 22, grifo da autora).

A repetição empreendida por Llansol não é o mesmo do mesmo e também não é uma compulsão à repetição de modelos. Ela empreende uma repetição que é “sempre a captação do informe das formas”, ou seja, na sua composição escritural é “o informe das formas”, captado pela escritora, por meio da experiência, que compõe as cenas fulgor advindas da fulgorização, bem como os conceitos-noções advindos da textualização. Esse modo de compor e de conduzir a sua escritura denota um posicionamento político-crítico de Llansol, pois, deixa em evidência que, a escritora, assim como o fazem outros escritores e poetas, coloca em causa a questão da “compulsão à repetição e conseqüente anti-experimentalismo que alastra o campo literário” (LOPES, 2003, p. 24), fato que se dá com base em argumento aparentemente democrático, ao sugerir uma literatura votada para todos. O posicionamento crítico de Llansol, e também de tantos outros autores, nos mostra que

a literatura, ao pretender dirigir-se a todos, está a colocar-se como mais um instrumento de adaptação à comunidade, ao universal pelo qual todos se tornam semelhantes – o contágio mimético, a imitação do desejo do outro – e cada um abdica de si, da sua insubstituibilidade, em nome da servidão voluntária que o torna parte de um todo a que se subordina. Trata-se de negar a “relação de infinita estranheza” (o impoder da literatura, a qual, recusando submeter-se a qualquer modelo, também não pretende provocar qualquer submissão), relação que não classifica, não hierarquiza, não contagia (LOPES, 2003, p. 25).

Além disso,

enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir. Podemos dizer que sempre que há obra literária há essa coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção de autor (LOPES, 2003, p. 27).

O texto de Llansol, não sendo repetição do mesmo, se inclui na categoria daquilo que é novo, pois,

o novo só é pensável como aquilo que não tem qualidades e por isso introduz a relação de infinita estranheza, experimentada perante o não dominável, ou domável, algo que resiste à catalogação justamente porque não se deixa fixar: o novo só existe no tempo, em mudança, sendo por isso a própria possibilidade de início enquanto diferenciação, e não ruptura (LOPES, 2003, p. 31).

Toda a escritura de Llansol dá salvaguarda a essa “infinita estranheza”, o que torna sua obra ainda mais desafiadora. Além disso, a escritora faz fluir uma movimentação do novo muito característica em sua escrita. Esse novo se dá a partir da diferença que é efeito de uma repetição que se altera e que, conseqüentemente, não se deixa fixar, não se deixa circunscrever. Nesse sentido, “o novo é da ordem do acontecimento, que rompe a lógica da factualidade, a do ‘foi’, que é o tempo petrificado, causa de nihilismo e ressentimento” (LOPES, 2003, p. 31).

A escritura de Llansol tem a estrutura de um discurso que se funda fora do campo do saber (identificado enquanto verdade) e do campo do poder. Nesse viés, a reflexão de Lopes, ao discorrer sobre a literatura, coaduna com aquilo que pensamos sobre a obra de Llansol, a saber: trata-se “de uma escrita não subordinada à representação ou à tematização, escrita que não só [põe] em causa a determinação do discurso a partir da relação sujeito-objecto, como [mostra] o alcance reduzido dessas noções face à complexidade da vida e do mundo” (LOPES, 2003, p. 39). Desse modo, o texto de Llansol não se presta à “recuperação de um não-dito oculto pela superfície textual (LOPES, 2003, p. 37). Também por esse viés, o estudo que empreendemos sobre obra de Llansol não se presta à revelação de um não-dito subsumido na paisagem textual porque, em seus escritos, “se as palavras têm um sentido: ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estilhaça aquilo em que quereríamos encerrar” (LLANSOL, 2014a, p. 25).

Na criação escritural das obras de Maria Gabriela Llansol, a experiência é tomada como vivência, como acontecimento, isto é, o texto abre a possibilidade do acontecimento, o que dá uma vazão para a abertura da suspensão do sentido e, conseqüentemente, da suspensão do juízo, haja vista que ele (o sentido) não se fecha, há uma fragmentação do sentido e, com isso, há uma negociação constante. Dessa forma, há a criação de um texto difuso, sem referências explícitas, que produz um estranhamento que se faz necessário. A escritora ignora o limite da linguagem, a impostura da língua e, nesse sentido, o processo de criação de sua escritura é da ordem do

acontecimento. Os vazios, as brechas, e não necessariamente aquilo pelo qual a escritora “passa por”, se arvoram na sua escritura e, assim, o texto abre para o inesperado, o desconhecido, o diverso. É por isso que, para Llansol, uma ficção não é uma coisa simples; uma ficção é um “*encontro inesperado do diverso*” (LLANSOL, 1994, p. 141, grifo da autora). Sua experiência de escrita nos revela que a ficção é da ordem do impossível e, nesse sentido, é algo que precisa ser atravessado para se escrever, sendo que o texto serve para levar a travessia adiante.

Sabemos que se o artista (no nosso caso, a escritora) ficar apenas no campo do processo, ficará na ordem do puro pensamento, continuará na potência e na aporia do pensamento. Porém, embora a arte confine com um certo limite do pensamento, o processo precisa dar vestígios, marcas, materialidade para a relação com o outro: o corpo. Assim, a linguagem, o som, o poema, os livros – tudo isso é corpo, assim como as palavras estereis de um livro são o corpo em potencial. Mas, não se trata aqui do corpo biológico e, portanto, a obra não pode ser tomada como um quase espelho de seu criador. Conforme nos ensina Blanchot (2011), há a exigência da obra na medida em que a vida do escritor pertence à obra, tal como a força de um redemoinho cujo autor não tem poder. A obra, nesse sentido, é uma leitura que nos lê. E a experiência, nesse caso, não é uma experiência idílica, mas uma experiência do atrito. É com base nessa argumentação que podemos afirmar que a obra de Llansol está no campo da não institucionalização, ou seja, está no campo do acontecimento, que é o campo da experiência. A sua escritura é da ordem do acontecimento e, portanto, não entra na lógica do trabalho literário institucionalizado. Llansol rompe com uma série de normas da modernidade haja vista que o seu texto caminha de uma forma que não é por trama, não é por enredo, não é por uma linha temporal, mas, é por um anel que liga uma cena fulgor à outra. Talvez pudéssemos afirmar que há uma narratividade llansoliana, mas diferente daquela da linhagem do romance, a qual possui pacto com a verossimilhança. Há a constituição de uma narrativa, mas com outras técnicas, diferentes da narrativa realista. Llansol, diferentemente do narrador, trabalha com a palavra de poeta: há uma narratividade que vira verso. Sua obra é, portanto, uma literatura que vem confirmar, evidenciar e realçar o traço de estranheza que a arte nos provoca. Llansol é mulher-poema.

A sua estratégia de desenvolvimento escritural se constitui, em grande medida, na composição de livros que vão sendo diferentes “de livro para livro, que se apoia num livro anterior, como se apoia num momento anterior de vida” (LLANSOL, 2011d, p. 70). De modo semelhante, Llansol vai tecendo, ao longo dos livros, as suas figuras, os seus conceitos-noções. Entretanto, segundo suas palavras, há algo de diferente em cada livro, em cada figura, em cada conceito-noção. Ela afirma que há uma incorporação constante de um novo real, o qual não

surge do nada, mas, tem uma continuidade. De formas diferentes, com os instrumentos que lhe cabem, Llansol dá uma existência diferente para o seu texto. Este texto é o lugar onde habitam as suas figuras, onde ela registra os seus conceitos-noções. No seu texto podemos ver a constituição de uma teoria que lhe é própria e que insere um novo tônus na estética literária.

Sobre as diferenças ou distinções em que há uma incorporação constante de um novo real, Llansol nomeia de *estratigrafia do sensível*. Ela assevera:

A estratigrafia do sensível tem um começo visível, identificável. A passagem emblemática da pastorícia ao gregarismo urbano, nascido precisamente na grande bacia agrícola da Mesopotâmia. Emblemática, porque o Urso é sinal de misericórdia e o lobo (que todos os lobos me perdoem) sinal de servidão, do homem inimigo do homem, e de todos eles como espécies contra as restantes espécies. Mas se o horizonte do vivo não for a casa, o *domus* e o *demo*, que sentido tem domesticar?

A outra origem da estratigrafia do sensível é a presença do verdejante. Oposto ao árido, inscreve emblematicamente no texto o espaço edénico. Sempre o vi como um pacto de bondade subscrito por todas as partes. Mas que partes contratantes são essas? Não, certamente, as de Hobbes e de Locke, nem as imaginadas por Gregos e Romanos (LLANSOL, 2002, p. 209, grifos da autora).

A estratigrafia do sensível, emblematicamente, constitui a estética visionária de Llansol, onde o dom poético abre o seu caminho. Nessa estética, os aspectos conceituais adquirem um relevo bem diferente, pois,

o emblemático é o modo de pensar da estética visionária. Não trabalha com conceitos. Elabora situações-gene, atitude-nascente. Por isso, o texto inverte a história e a paleontologia. Onde havia o verdejante, a guerra entre os homens escolheu a sua morada. Onde o árido abunda, uma nova espécie procura o seu começo. Uma espécie de seres vivos (que não distingue o homem do animal), experientes (que não admite a distinção entre o culto e o selvagem, apenas reconhecendo entre os vivos modos de sensibilidade apreensível), transitáveis (que fazem do viver mutável o trilho da sua consciência). O meu corpo é a minha paisagem terrestre, cuja nascente é a matéria estelar. Vindo de tão longe, e de tão imenso, como se poderia contentar com a mediocridade gregária, reduzida ao mero humano e à nesga de visível que é a duração de uma vida?

É imprescindível reparar.

Alargar a distância entre escrito e descrito.
 À distância, tornar-se-á evidente a natureza do trabalho estético.

E este, o que é, senão ver à sombra do que se não vê?
 Há um não-vê que vela pelo vivo. Os seus efeitos são invisíveis, é um facto, mas não duvido,

o que o texto tece advirá ao homem como destino (LLANSOL, 2002, p. 209-210).

Afirma Llansol que para a estética visionária, alma é o nome do mundo e ela é, sobretudo, estética do contato. A sua estética visionária é a única passagem facultada para transitar do invisível para o visível: “quando escrever, não hei-de omitir” (LLANSOL, 2002, p. 212). Na obra de Llansol, como bem pontua Carlos Eduardo Batista de Souza,

podemos observar ‘um projeto consciente de escrita’, o qual, através dos operadores singulares llansolianos – entre os quais, as *cenar fulgor*, as *figuras*, a sobreimpressão, o *espaço edénico*, a *paisagem*, o ‘escrever como o duplo de viver’, etc. –, visa à destriça interativa dos mundos, em um movimento em que a estética e a ética já não se diferenciam (SOUZA, 2018, p. 94, grifos do autor).

Com a finalidade de refletir sobre a estética (ou teoria) empreendida por Llansol, em sua textualidade, a qual “é um discurso por escrito” (CASTELLO BRANCO; ANDRADE, 2007, p. 114), vamos apresentar alguns dos conceitos-noções que sustentam o seu trabalho no campo da metalinguagem. Com eles é possível compreender como o movimento metalinguístico se inscreve na obra de Maria Gabriela Llansol.

5.1 O escrevente e o legente

O escrevente é o termo que encontramos, nos escritos de Llansol, referente a uma noção que traça os contornos de uma ideia de alguém que escreve: “... o que escreve. O escrevente” (LLANSOL, 2011d, p. 66). Segundo a dimensão do texto que permeia as linhas, as páginas de Llansol, o escrevente é “aquele que consigna em texto a sua experiência, para que ela fique sobre esta Terra e possa ser ligada à experiência de outros” (LLANSOL, 2011d, p. 66). Em

entrevista a Lucia Castello Branco, Maria Gabriela Llansol declara que escrever é vital para ela porque é o que ela sabe fazer e é o que faz da melhor maneira. Conforme afirma, o exercício da escrita é o que ela pode deixar como testemunho e como utilidade. Essa utilidade, ela declara que recebeu de outros pensadores, outros escritores, outras pessoas que intervieram em sua vida. E é também, por conseguinte, o que ela pode deixar para outras pessoas, pois, ela escreve para “coser o tecido para que esta faixa não se interrompa” (LLANSOL, 2011d, p. 66), ela escreve para consignar sua experiência em texto para que ela (a experiência de escrita) possa ter continuidade, ligando-se à experiência de outros.

Para Llansol, a palavra “escritor” é muito dúbia, pois, ela pode abranger inúmeras realidades escriturais e, também, inúmeros tipos de seres humanos que são suportes de escrita. Por isso, ela prefere ser o escrevente ao escritor. Ser uma escrevente é manter um tipo específico de relação com outros escreventes, posto que trata-se de uma relação na qual é fulcral a profundidade do afeto que se dedica à escrita, a sinceridade que se põe em movimento ao escrever, a busca do sentido, as interrogações sobre a existência. O escrevente é aquele que transmite, com o máximo da intensidade, aquilo que lhe é “dado a ver e sentir sobre o mundo” (LLANSOL, 2011d, p. 67), sem tentar obter poder ou privilégios.

O escrevente se define a partir da imagem de um escritor que, no entanto, se guia sob a posição de um novo olhar, ao abandonar a antiga forma de leitura e de escrita, é o que diz a escritora:

Olhando os escritores sentados à volta da mesa, verificou que este termo era vazio, e que suas imagens se definiam, sobretudo, pela posição do olhar, e pelo abandono da antiga forma de leitura e de escrita. Meditando sobre seus destinos verificou que o nada se aproximava, mas impotente. A longa narrativa que ia ter lugar não provinha da descrição interpretada de suas vidas, mas do evoluir de suas passagens íntimas que talvez viessem a coincidir, nalguns pontos, com a aventura universal, sua experimentação e fuga (LLANSOL, 2014c, p. 14).

Para escrever assim, tal como o escrevente o faz, Llansol afirma que tenta vibrar na direção de um mundo novo, embora esteja à beira de um mundo que é extremamente doloroso. Com o seu texto, a escritora afirma que pode contribuir porque “como eu, escrevente, me continuava a perguntar que Ler podia recriar as densidades e os materiais” (LLANSOL, 2003, p. 89), ou seja, a escrita, bem como a leitura, pode recriar a realidade pesada, da qual só se pode

sair pelo movimento, para fora dela. Maria Gabriela Llansol declara: “[o] texto é a alegria que me espera na linguagem’, constato, deslumbrada” (LLANSOL, 2003, p. 88).

Por esse viés, no escrevente pousa “o não dito, um texto que haveria de ser dito” (LLANSOL, 2003, p. 90). Do escrevente “nasce uma palavra livre” (LLANSOL, 2003, p. 91) em “que o caderno não é o escrevente do texto mas o lugar onde o texto aprende a materialidade do lugar por onde corre” (LLANSOL, 2003, p. 12), no decorrer da escrita. O escrevente é aquele que é capaz de fazer com

que o invisível, quando se sensualiza, abre à linguagem caminhos que o narrativo obliterou com a tampa do piano, os muros baixos do real, as ténues paredes da vida

que, chegado a esse ponto, o por escrever tem uma visibilidade sem fim que, por isso, a nova linguagem é fácil, e se reproduz por si mesma, contendo em si o próprio princípio de existir

que é querer continuar a viver sem que o grau de vida degenerere, antes aumente constantemente a vontade de dizer, explícita, a impossibilidade de dizer, ou de *indizível* (LLANSOL, 2003, p. 11-12, grifo da autora).

O escrevente é aquele que cria (ou que evoca) uma nova linguagem que se reproduz por si mesma e que contém em si o princípio de existir: *uma escrita por si. Escrita por si* na medida em que “o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo _____ a substância narrando-se” (LLANSOL, 2003, p. 12). *Escrita por si?* Sim. “Pura e simplesmente, não tinha corpo. Tinha coisa. Um vivo? Diria uma narrativa, quando escrevente e leitor imaginam ter-se encontrado” (LLANSOL, 2003, p. 43). *Escrita por si*, pois “quer que seja o humano a fazê-lo (porque) só este tem, momentaneamente, uma única voz, o sexo de ler que se vai gerando no escrevente, um ou vários, sem vergonha de virmos a ser o que não fomos” (LLANSOL, 2000b, p. 266).

O escrevente é quem escreve e, ao fazê-lo, “adquire o recorte da sua textualidade e é como que lâmpada vibrante” (LLANSOL, 2011d, p. 69). O escrevente se veste da energia de outros autores para “uma troca de potência que existe entre os criadores, de real, de belo e de penetração no mundo mais-humano” (LLANSOL, 2011d, p. 69).

Por outro lado, o legente é uma proposição de uma certa ideia daquele que se coloca no lugar de leitor, o qual, na relação, participa da construção do sentido. Entretanto, Llansol não

encerra o leitor nas suas noções. Conforme declara, ela não tenta controlar a entrada do leitor no texto:

agora, que tudo está acabado, o *leitor* (ele, eu, nós – *legentes*) tomará as suas decisões de leitura. Eu dou por terminada a minha parte. Creio que a realizei sem medo
 _____ ter aberto *este* caminho (LLANSOL, 1997, p. 8, grifos da autora).

Além disso, o legente não é apenas uma pessoa; pode ser qualquer coisa, conforme expressa a autora:

Porque há um leitor a escrever, e um leitor lendo – mas é sempre um *legente* com a sua inteligência, e um nó a dasatar-se no olhar.

Colocou à sua volta todos os *legentes* – o instinto, a serenidade, o mundo perigoso, o livro ingénuo, a casa, a rua, o livro proibido, a andorinha, a felicidade; e não quis que se desprezassem porque era ela, e não eles, que se arriscava na linguagem. Impôs-lhes *um estado de respeito*, feito de simultâneo, de presença e de qualidade (LLANSOL, 1997, p. 9).

Assim como a escritora (ou a narrativa?) “se arriscava na linguagem”, o legente é um leitor que se arrisca:

15 de Outubro de 1996

quem lê sabe que flutua uma linguagem dentro da linguagem;
 quem lê sabe que, a nosso lado, a leitura desenha, com uma latitude selvagem
 inaudita, a grafia de uma outra história que, por vezes, se confunde com a nossa;
 quem lê sabe que um livro é um não saber que, quando se desvenda, volta, por desejo, ao seu alvo imaginário

o texto iniciado entrou nessa verdadeira vida que estava ausente
 quem lê arrisca a visão continuando, arrisca a vida voltando
 fez de nós legentes e companheiros,
 sabemos ler apenas a narrativa que sentimos na prossecução da narrativa, sendo sentir, nessa experiência singular e partilhável, a forma maior de pensar (LLANSOL, 1997, p. 16-17).

O legente é aquele para o qual o sentir é a forma maior de pensar. O legente se inventa num modo especial de a escritura se relacionar com a língua, pois, no processo de leitura (processo de neutralidade e de abstração), feito pelo legente, a linguagem flutua dentro da própria linguagem, ou seja, há uma espécie de experimentação radical com a linguagem, a qual é mediada pelo sentir e organizada pelo pensar.

A respeito do legente, Rocha Neto (2015) afirma:

Diferente do leitor, o legente não deseja preencher as lacunas de sentido escritas pelo texto, nem solucionar um enigma, mas seu impulso é o de compor com rigor um texto por vir. Com sua força desejante, traz os olhos arregalados em direção ao infinito e, assim, o legente não entra somente com seu intelecto no combate estabelecido pela leitura, mas também com seu corpo, pois nele também mora o compromisso de abrir espaço no mundo para outras formas de vida, para a possibilidade da elaboração de uma comunidade pautada na partilha do mais singular – a ‘comunidade dos absolutamente sós’ –, para uma ética que se abra para fora de si mesma, fazendo com que o homem veja e leia o mundo na perspectiva da paisagem e não mais do poder (ROCHA NETO, 2015, p. 17).

O leitor é aquele do campo da individualização; o legente é aquele do campo da ação do ler: “leitor a escrever” e “leitor lendo”. Há, nesse processo de leitura, a ampliação do campo de referência da própria linguagem. Talvez pudéssemos afirmar que o legente é a “aparição” do leitor, enquanto efeito consequente, advindo com a morte do autor.

O legente é o nome que se dá ao que se pergunta por que “a narrativa disparou numa direção totalmente imprevisível” (LLANSOL, 2003, p. 34). Eis a polissemia do legente que deambula as linhas de Llansol, por exemplo, em pelo menos três de seus livros:

Mas eu, a legente acordada para escrever, não renuncio.
Transformo-me em amante, ou musicante, *naquela que não praticava esse saber que acorda*, por entre o luar libidinal que emana dessa crina abundante de onde vejo brotar a música (LLANSOL, 2003, p. 8, grifo da autora).

Uma infância sempre actual que transcende as lembranças, os retratos e as pessoas mortas. Escrevo-as tal como elas me recordam. Continuo a escrevê-las tal como elas continuamente me recordam. Do mesmo modo que os legentes. Continuarão a escrever do mesmo modo que a substância os recorda (LLANSOL, 2003, p. 19).

se não há ressurreição, a bondade é inútil
como um legente sem a jubilatio de existir (LLANSOL, 2003, p. 22).

mas o que viste foi um corpo a sustentar todo o travejamento
do real que por ali se espraiava sem obstáculo porque onde a
vibração e o movimento confluem o real é apenas *jubilatio*.
Ele lê. O real é legente e, para além das janelas _____ os
animais ouvem (LLANSOL, 2003, p. 23, grifo da autora).

Olhar o pianista libertava-me, dava-me uma liber-
dade, ainda maior do que ser e escrever. Ser e ler, _____ era a
toada dos legentes (LLANSOL, 2003, p. 27).

o que advém do texto é a construção da frase;

o que advém do espaço é o seu sentido;
o que advém da manhã é o sentimento de perda;
o que advém da noite é o recomeço da frase interrompida;
assim cogitando caminhava

e abri a porta que dava para o teu rosto legente
(LLANSOL, 2000b, p. 9).

em si mesmo, o pensamento era pouco claro, arbitrário,
e até, talvez, pouco convincente,
mas surgiu a frase, uma frase humana,
um olhar trocado com alguém que viera, como eu,
da áspera matéria do enigma,
e o texto começou,

legente, _____ o mundo está prometido ao Drama-Poesia
(LLANSOL, 2000b, p. 10).

O poema é sem tesão
e pleno de desejo. Mas sem o desejo de se pôr em mim ou se-
quer de me fazer.

Pleno de desejo? Sim, é o que mais deseja. Encontrar o cor-
po que, enfim, o escreva nesta voz. O texto.

Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um com-
bate, a um drama. Um poema que procura um corpo sem-eu,
e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo
menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente
gira toda a criação (LLANSOL, 2000b, p. 18).

Dito de outro modo,
faz parte da forma legente assistir impotente ao drama que lê
no texto, disse-lhe.

Que devo, então, ler?, perguntou-me.

Leia a frase que se segue _____ *iam pelo caminho*
(LLANSOL, 2000b, p. 86, grifo da autora).

Mas o texto vem sempre depois,
é muito mais amplo do que o acontecido, _____ muito mais ve-
loz do que a vida que descreve.

Só depois de escrito percebemos que tudo se passou no futuro.

O que eu vivi, tão imperfeitamente, virá mais perfeitamente ao coração legente,
eis por que lhe escrevo” (LLANSOL, 2000b, p. 134).

Há quase quinze anos que deixei Herbais. Quase tudo o que tenho conversado com Eusébia foi apenas a mim que o disse, e ao legente, meu companheiro desconhecido (LLANSOL, 2002, p. 35).

Na sua ausência silenciosa, as comunidades haviam, pois, admitido no seu seio uma nova qualidade, o legente, alguém,

foi o odor que se espalhou,
que tinham gosto em nomear, sonhar e escrever.

O legente foi escrito por João, mas já existia no bater à porta, na chave protegida pela maçã, no desejo mais inconfesso do livro. Chamava-se *assim*, e lembrava-nos com tanta intensidade ascensão, escala e papel, que nos tornávamos voláteis, leves e apaixonados (LLANSOL, 2002, p. 258, grifo da autora).

“Andam pelos ares.” Essa última afirmação já não me recordo se era minha ou dela, o que acontece frequentemente entre legentes (LLANSOL, 2002, p. 260).

Mas queria saber
se nos amávamos porque, na sua indescritível fornalha, precisava de ouvir que sentíamos o seu imenso estertor material, e se ser legente e experimentar tinham a mesma massa e peso (LLANSOL, 2002, p. 322).

Com essa amostragem do conceito-noção de legente, lembramos que ele (o legente) se conforma, tanto na posição de quem lê quanto na posição de quem escreve – “leitor a escrever, e um leitor lendo” (LLANSOL, 1997, p. 9), haja vista que, para Llansol, escrever e ler são ações que se encontram imbricadas na sua textualidade. O legente é aquele que realiza a legência, é o leitor que faz corpo com o texto. O texto só começa de um olhar trocado com alguém que viera também da áspera matéria do enigma. Enquanto o pensamento estava em si mesmo, nada era muito claro. E daí vem a promessa (mensagem!): legente, o mundo está prometido ao Drama-Poesia. Segundo Silveira (2013), escrever e ler configuram um jogo de troca reversível entre os papéis do escrevente e do legente. Nesse aspecto, a escritora imprime um só e mesmo ritmo tanto ao legente como ao escrevente, tanto ao ler como ao escrever: uns se sobrepõem aos outros

e, na perspectiva dessa sobreimpressão, ler e escrever são da ordem de uma travessia. O legente *faz com*; a sobreimpressão *acontece com*.

A leitura é uma escuta flutuante, pois, embora Llansol nos dê as pistas, a leitura não é calculada, controlada. A leitura é “a voz que havia de ter o texto” (LLANSOL, 2014b, p. 16). O texto, entretanto, não é sem cálculo. Nesse sentido, temos que pensar a leitura ou a legência como relação (tudo pode aprender a ler); trata-se de um modo de relação que se passa, que se dá no/pelo texto. Em Llansol, a escrita e a leitura se unem assim como o oxigênio e o hidrogênio se unem em forma da água.

Vale rememorar o pensamento de Silvina Rodrigues Lopes:

Há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões ou desvios. É isso que define uma relação, o não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras erróneas e que o segredo ou vazio que suspende a apropriação ou uso desse tipo de textos (a que chamamos literatura) é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar (LOPES, 2003, p. 18-19).

Ao avançar em sua escrita, Llansol potencializa as inovações dos textos que caracterizam a sua obra: são textos vazios de significação e que comportam o silêncio, o inexprimível. É por meio da relação entre forma e fundo que os textos llansolianos fogem da ordem do não pragmático, comportando o inexprimível. Segundo Lopes (2003), “o inexprimível de uma frase, ou de um texto, existe no facto de este ser forma e fundo, compostos segundo certas operações que vão dando limites e desfazendo, deslocando, limites” (LOPES, 2003, p. 19). Nesse sentido, os textos de Llansol não são homogeneizantes, não lutam contra a angústia que a leitura possa proporcionar ao leitor. O texto llansoliano trava a possibilidade de homogeneidade na medida em que, neles, há a suspensão do sentido.

Em face do texto, ora numa intensa, ora numa vaga sensação de escrita (LLANSOL, 2014a, p. 17), Llansol não concebe uma separação entre o ato de escrever e o ato de ler porque, para ela, essas duas ações se constituem simultaneamente, em constante devir, e assim ela relata: “gosto perdidamente de escrever (e de desaparecer na escrita) [...] De hoje em diante, já não consigo separar a leitura da escrita (LLANSOL, 2014a, p. 14). Da mesma forma, o escrevente e o legente estão “sempre à beira da escrita” (LLANSOL, 2014a, p. 36) e da leitura, e são, portanto, atores da palavra, “cujo potencial múltiplo é indicado por uma série de

aberturas” (LLANSOL, 2014c, p. 19). Não há como assimilar integralmente o que Llansol, no seu processo criativo, vai tecendo sob as figuras do escrevente e do legente porque ambos são uma identificação textual tanto daquele que escreve quanto daquele que lê. Há, portanto, uma espécie de sincronia entre a escrita e a leitura. Há uma espécie de (des)identificação entre escrevente e legente. A esse propósito, Lopes afirma:

À nudez do escrever, participação numa língua primordial, impessoalidade de um agir, apenas co-responde uma leitura que busque o caminho de perder-se, o da escrita.

A des-posseção dá-se no trânsito entre ler e escrever. Não se trata de se deixar absorver pela leitura, de incorporar o outro ou de se lhe identificar. O que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente). É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum (LOPES, 2013, p. 12).

Escrevente e legente são figuras em devir, no ato da escrita e também da leitura, do texto: “também contei, digo que contei porque estou a brincar e o texto está feliz por ser escrevente e legente a brincar com a coisa do texto, coisa sendo sempre, relativamente ao texto, a narrativa” (LLANSOL, 2003, p. 22). O texto volta-se para o escrevente assim como para o legente, num “esforço ininterrupto de ler. Ler, lendo, antes de ler, a ler, depois de ler, lembrando que estava a ler, lembrando a leitura” (LLANSOL, 2013, p. 111).

Assim, o escrevente e o legente são convocados a uma prática, a saber: a legência, a qual é, segundo Souza (2018), “preciosa prática [...] que se faz por ‘um princípio contrário à luz comum’, dir-se-ia, à luz do *luar libidinal*, ou à luz do *sexo de ler*” (SOUZA, 2018, p. 28, grifos do autor).

5.2 A textualidade e o textuante

Jorge Fernandes da Silveira (2013) afirma que, para Llansol, o princípio da textualidade, contra a lei da narratividade, é um gesto de deslocamento que provoca, na escrita, uma mudança de um estilo de representações fixas em termos sociais (visão de mundo na literatura realista)

para uma hipótese de apresentação de um novo objeto de leitura, em processo de criação no curso de sua textualização (versão de mundo em realismo de linguagem).

A textualidade se configura por meio de uma teoria da linguagem em que todos os seres são reconhecidos pelo nomeado e não pelo representado. Aqui, vale ressaltar que a etimologia da palavra teoria é contemplação, é um modo de contemplar. Essa, que seria uma teoria da nomeação, diferente de uma teoria da representação, é que estamos denominando de *escrita por si* porque se faz, se desfaz, se refaz em si própria. A textualidade se constitui, portanto, a partir daquilo que estamos nomeando de *uma escrita por si*: uma técnica, um sistema, um modo de exposição técnico de uma língua (ou de uma linguagem): uma teoria da nomeação. Trata-se, na obra de Llansol, de uma escrita que leva ao caminho do dom poético e à liberdade de consciência.

Em *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso -*, Maria Gabriela Llansol, ao mesmo tempo em que nos conta sobre o momento “estar presente” na atribuição do Prêmio da Crítica de 1990 a *Um Beijo dado Mais Tarde*, nos manifesta um paradigma de sua teoria da nomeação. É refletindo sobre o que diria aos críticos, no momento de “estar presente” para receber a distinção, que Llansol nos anuncia a teoria da linguagem que lhe é própria, isto é, uma teoria da nomeação.

A indagação que Llansol se faz, para o “estar presente” diante dos críticos, é “*mas o que é que eu lhes vou dizer?*” (LLANSOL, 1994, p. 113, grifo da autora), ao que o seu próprio sussurro, lhe dirigindo em sopro, responde: “- Gabriela, fala-lhes das nuvens” (LLANSOL, 1994, p. 113). E ela mesma se admira, dizendo que eles são os críticos e, assim, não pode estar a brincar consigo. Llansol definitivamente não está a brincar consigo, conforme responde a si própria: “É magnífico estar nas nuvens” (LLANSOL, 1994, p. 113). A própria Llansol declara que essa afirmação lhe lembra Ibn’Arabi ou, declarando melhor, é dele. Ela, então, ratifica: “quando, na nuvem primordial, o inominável suspira por ser reconhecido pelo nomeado. *Estar nas nuvens* é realmente isso, sem se saber. Uma espécie de audácia galante, de indiferença atenta” (LLANSOL, 1994, p. 113). Ratificando, em português, *estar nas nuvens* é estar na nuvem primordial, onde o inominável deseja ser reconhecido pelo nomeado.

O paradigma de nomeação de Llansol tem, na língua portuguesa, um matiz crítico para designá-lo: *cair das nuvens*. Assim nos escreve Llansol:

- Nós, portugueses, preferimos *cair das nuvens*.
- Tens razão. Mesmo no meio do texto. No real onde ele é mais nó. Mais denso.
- Sim. Menos evocativo. De onde é mais difícil

lançar a frase que recupere o suspiro que se ouve lá fora. O que vai vaguear, por não dito.

— É bem certo que o que não se ouve, *não houve* (LLANSOL, 1994, p. 114, grifos da autora).

Segundo Llansol, na língua portuguesa, há também o paradigma da queda – *cair das nuvens* -, o qual trata-se de um “realismo” que afirma que não se pode e que, no seu rasto, apagou o outro. Ou melhor dizendo, esclarece Llansol, não apagou, mas escondeu a nuvem. *Cair das nuvens* é estar no meio do texto, onde ele é mais nó, mais denso. Esse paradigma esconde a nostalgia que o forma, que o move, e que, ao enunciá-lo, nos faz nuvens: “Suspiros de aspiração aos bens da terra. Aos bens do texto, sempre _____ desde agora” (LLANSOL, 1994, p. 114). Llansol afirma que é bem verdade que os portugueses têm explorado tanto esse paradigma – *cair das nuvens* - do lirismo melancólico, do realismo da queda. Mas, para a escritora, há outra vertente: “a restante vida: a nostalgia de um falcão para cada punho. — Sim. A propósito de nuvens _____” (LLANSOL, 1994, p. 114-115).

O paradigma da teoria da nomeação, em Llansol, nos apresenta uma escrita cujo processo é amplamente contraditório ao processo de uma escrita representativa. Em sua teoria da nomeação, a autora cria a sua própria linguagem por meio de uma escrita que afasta a referência, ou seja, aquilo que está por trás do que é dito. Além disso, a escritora constrói palavras, frases, textos que sublevam estruturas linguísticas como o léxico, a sintaxe, a semântica. A língua, para Llansol, não descamba para um nacionalismo, um patriotismo. A língua é o seu único ponto firme, a sua âncora, o seu real; a língua é o nó de certeza entre seu corpo e o mundo: é o seu órgão de convicção.

Maria Gabriela Llansol foi uma pessoa de hábitos isolados, mas não individual (ou individualista). Sua forma de vida parece-nos semelhante àquela dos eremitas e/ou místicos, conforme ela mesma descreveu em *Lisboaleipzig 1*. O que procurava só em si mesma encontrava. O caminho dessa procura era o seu próprio corpo. Nem tanto o corpo físico, mas as paixões da sua específica vitalidade, o sensível que a ligava à terra, os sentidos com que se faz o mundo, quando esse mundo é, sobretudo, suspeito de impostura. Para a escritora, “o olhar esconde o essencial que importa ver e mostra, em permanência, a accidental diversidade dos seres” (LLANSOL, 1994, p. 102). Enquanto escrevente, ela os imagina (os seres) como praticantes indefectíveis da qualidade. Llansol tinha “necessidade desse anonimato onde se produz escrita, ou seja, os seus elos com todas as coisas, sua destruição e seu renascimento” (LLANSOL, 2014b, p. 53). Para ela, todos os seres existem “com muita esperança de inspirar

textos” e tudo participa nas diversas partes. É assim que *Prunus Triloba*, uma árvore alta e verde, que fora plantada no jardim de sua casa, era, para ela, “inspiradora de textos” (LLANSOL, 2014b, p. 62, 63). “A meditar”, a escritora “justificava o seu desejo de solidão”, pois “a solidão não é mais do que salvaguarda da escrita quando o desejo se apresenta. A solidão é a defesa do texto.” (LLANSOL, 2014a, p. 59).

Conforme fizeram os eremitas, Llansol também gestou lugares que desconhecemos e os nomeou: lugares antes inomeáveis e hoje nomeados. Por ela “cada paixão, cada fimbria de paixão, cada gesto reflexo, cada tendência, cada necessidade orgânica, recebeu um nome” (LLANSOL, 1994, p. 102). Melhor dizendo, muitos nomes porque, na sua linguagem, Llansol trilhava tendencialmente o seu trilho e, conforme registrou, “escrevia por costume de ter visões” (LLANSOL, 2014b, p. 65) e que a voz se encaminhava para a ponta dos dedos, compondo, na escrita, a sua constelação de enigmas. Llansol declara que há coisas extraordinárias que a fazem pensar. Seu desejo de escrita nasce, ao baixar os olhos para o papel, escrito ou em branco, “evocado pelo sussurro da escrita que era uma saudação” (LLANSOL, 2014b, p. 15). “Abrir o livro, ver a folha em branco, pegar em qualquer instrumento que escreva é de uma grande consolação” (LLANSOL, 2014a, p. 45), afirma a escritora. Assim, ela construía o perfil de sua escrita: “redigia lentamente, com uma caligrafia atenta e desenhada que fazia parte do quadro da escrita” (LLANSOL, 2014a, p. 51), a qual é “maior do que a linguagem pode exprimir e o sentimento imaginar” (LLANSOL, 2014a, p. 29).

Llansol procurava nomear o que se apresentava fugaz, sutil e inconquistável. Suas máximas não são, em estado bruto, mais do que fragmentos. Assim aprendeu porque silenciava. Não podendo sair da linguagem, remetia-se ao silêncio e, nas suas margens, foi definindo, “experimentalmente, seqüências de gestos eficazes que a ‘visão íntima’” (LLANSOL, 1994, p. 103) lhe indicava.

Desses gestos, emergia o Outro que lhe confienciava ser “o Amante, o guia da submissão amorosa” (LLANSOL, 1994, p. 103). Essa submissão amorosa a ia “transformando num para nós, paradoxo” (LLANSOL, 1994, p. 103): receptiva de vontade inquebrantável. Assim, a potência criadora que recebia não lhe dava acesso a qualquer segredo do universo, “mas enraizava-se no Prazer do Amante” (LLANSOL, 1994, p. 103). Há, então, no fulgor do texto, “um clima de amor nascente” (LLANSOL, 2014b, p. 87), pois trata-se de “uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra” (LLANSOL, 2014a, p. 11).

Descrevendo sobre os homens e mulheres eremitas, Llansol deixa uma nota: ela afirma que os eremitas sempre tiveram uma noção de real que era totalmente antagônica à razão ocidental, mas que é uma noção de real totalmente exequível no contexto de ação a que se

aplicava. Assim, os eremitas criaram um mundo e lhe deram forma. Esse real se caracterizava por um componente imaginal intenso, “constituído por objetos, estados e visões que, hoje, tenderíamos a considerar bizarros, quando não loucos” (LLANSOL, 1994, p. 104). Segundo Llansol, essa noção de real, dos homens e mulheres eremitas, deu origem a:

cosmogonias complexas, a
geografias “mentais” imensas e diversificadas, cujos factos
não podem ser ditos em narrativas, nem expressos em
sequências de causa-efeito. Objectos de linguagem não
metafóricos, nem lógicos porque inverosímeis, e não
obedecendo ao princípio de não-contradição
(LLANSOL, 1994, p. 104).

Apropriamo-nos, dessa reflexão de Llansol, para arriscar a dizer que também a sua escritura, ao longo de toda a sua obra, compreende-se como efeito desse mesmo real vivenciado pelos eremitas: o que sempre foi evidente, óbvio para a escritora, pode, deveras, escapar ao leitor. O estado de existência da forma escritural de Llansol – a sua textualidade – é constituído por cosmogonias complexas, por geografias mentais diversificadas e, além disso, seus objetos de linguagem não são metafóricos, nem lógicos, e nem obedecem ao princípio da não-contradição. A sua escritura não inclui projetos prefixados, estabilizados e, sendo assim, não é feita de causas, mas de coincidências. Essa escritura – *uma escrita por si* – inscreve-se em contínuo e, em sua integral execução, desenha o caminho que leva ao dom poético e à liberdade de consciência, os quais, juntos, fazem a obra de Llansol. Pois, a teoria da linguagem, na *escrita por si* em Llansol, é aquela que abre o “acesso à consciência livre, e ao usufruto do dom poético” (LLANSOL, 1994, p. 109). Na intensidade da sua escrita há a textualidade, a qual “se nos mostra enquanto experiência em que vida e obra não se distinguem” (SOUZA, 2018, p. 208). A sua versão escritural é “absolutamente original e inesperada” e com a “sua opulência de palavra e de escrita” (LLANSOL, 2014b, p. 82) desfaz-se “então os conceitos, os preconceitos, e as percíveis representações mentais” (LLANSOL, 2014b, p. 59), “como um livro despojado de texto, e já lido por outra escrita” (LLANSOL, 2014b, p. 63).

José Augusto Mourão, no posfácio de *A restante vida*, afirma que a obra de Llansol é um tratado sobre a escrita e a leitura e, sendo assim, o leitor deve esquecer os lugares comuns da cultura, deve abandonar a ideia de narrativa e a ideia de clausura que lhe subjaz, nada ficando a saber da sequência dos fatos narrados; deve aprender a ver onde nos leva a escrita, e mais

além, aprender a ver em cada corpo uma espessura própria. Deve aprender a deslocação, o nomadismo, e deve viajar como contemplar, perder-se, maravilhar-se pelas mutações de tudo. Porque é uma forma de escrita escondida e não canônica, porque o primordial (na escrita) é a vibração pensante e não a encenação de actantes numa trama narrativa logo identificada, e porque a ideia de mutação invade a ideia de escrita e invade tudo: veja-se a estranha contiguidade que liga Nietzsche, Hadewijch, São João da Cruz, Eckhart. Para José Augusto Mourão a escrita de Maria Gabriela Llansol é “de difícil prática e de penosa recepção para quem perdeu a sensibilidade à escrita do diverso” (MOURÃO, 2014, p. 103). Ele afirma: “Maria Gabriela Llansol escreve a *nossa* escrita: frágil, porque misturada ao viver e ao morrer, obscura, metamórfica ‘com forma de homem e de mulher, e de permanente cinzas e labaredas’, exposta ao acolhimento de figuras que aqui são nomes: João, Müntzer, Ana de Peñalosa” (MOURÃO, 2014, p. 103, grifo do autor). Uma arte de ligações em que narrativa não há, em que ler não é perseguir um sentido que se anicha entre as palavras, prosódica, sintática, semanticamente; ao contrário, ler é perder-se, emaranhar-se: ler não é ver. Pois, os livros são silenciosos, só a escrita fala, se ouve. Nessa escrita, o princípio da metamorfização torna impossível o princípio da linearidade discursiva. José Augusto Mourão esclarece: “Não se peça, pois, ao leitor que resuma a história que não há. [...] Maria Gabriela Llansol pensa o impensável no homem a partir de um outro horizonte: a literatura” (MOURÃO, 2014, p. 105). E sua literatura se constitui por meio das “passagens-metamorfose” (LLANSOL, 1994, p. 46). Assim é, portanto, a escrita de Llansol: singular, intensa, como são intensas as figuras que a atravessam. E a autora sente-se bem em moldar essa metamorfose que não é um segredo, mas, um ato puro de imaginação.

Para Llansol, narrativa não há, mas, *para que o romance não morra*, ela nos diz:

_____ escrevo,
 para que o romance não morra.
 Escrevo, para que continue,
 mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
 mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
 mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
 mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão
 difíceis de nomear (LLANSOL, 1994, p. 116).

Llansol nos dá a entender que um texto, se fascina, é porque pensa. Por isso, ela afirma que seus textos não são ficção, mas “uma pulsão para o aprofundamento das fontes da alegria de viver” (LLANSOL, 2011d, p. 55). O texto é o lugar onde o mundo novo e fulgurante é

percepcionado e registrado. O texto que Llansol diz querer tecer, que sente o impulso de tecer, é um mundo, um Espaço Edénico. Todos os pensamentos, todas as notas são, para Llansol, seus personagens, seus interlocutores e eles a interpelam na mesma medida que o viver quotidiano e, em conjunto, formam um todo recorrente. O que ela sente que emerge é a força do livre arbítrio, do pensamento livre e da consciência, no saber e no dom poético. Ela diz que, quando pensa, percebe, nos seus olhos, que o pensamento é uma região nebulosa que se torna clara por meio das linhas geométricas que se fraturam, finalmente, quando ela escreve. A essas partes ligadas, sempre em deslocação, Llansol chama escrita. Assim nos diz a autora: “a primeira fase de articulação é inaudível, depois, a garganta sussurra, desce o papel de pensar para a mão direita que guia o sussurro sobre o lápis” (LLANSOL, 1994, p. 39), pois, “a palavra foi feita para se desfazer em múltiplas escutas (LLANSOL, 1994, p. 74). Textualizando-se, há, portanto, a vida da escrita, a *escrita por si*.

Ainda que, para Llansol, seus textos não sejam ficção, ela os situa na área do romance porque, para ela, o romance, antes de ser um gênero literário definido, foi e continua sendo o nome genérico da narratividade. A narratividade é a capacidade que os humanos têm de estarem sempre a contar coisas uns aos outros. Na narratividade, os humanos procuram um alimento com o qual podem aceder à liberdade de consciência, a qual sempre faz par com o dom poético.

Para aceder à liberdade de consciência e, conseqüentemente, ter acesso ao dom poético, Llansol parte da narratividade para operar um deslocamento: da narratividade para a textualidade:

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 (LLANSOL, 1994, p. 120, grifos da autora).

Llansol afirma que a textualidade pode nos dar aquilo que a narratividade não nos deu que é o acesso ao dom poético, pois, sem ele, a liberdade de consciência definhará. A textualidade é a geografia da criação improvável e imprevisível:

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
 (LLANSOL, 1994, p. 120-121, grifo da autora).

Segundo Llansol, essa migração que ela propõe – para um logos/locus, paisagem onde não há poder sobre os corpos – deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo contexto religioso, ou até sagrado. A textualidade não tem poder para considerar a realidade enigmática, pois

pela mutação de estilo,
 pela mutação frásica e pela mutação vocabular, pelo
 tratamento do que mais universal foi dado ao homem –
 uma língua e um lugar –, ela abre caminho à emigração
 das imagens,
 dos afectos,
 e das zonas vibrantes da linguagem (LLANSOL, 1994, p. 121).

Para Llansol, a textualidade é realista na medida em que se pode saber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que a textualidade os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição.

A memória dos sentimentos se faz presente nos textos de Llansol. Ao escrever a textualidade, sente as sensações na realidade. E ela se pergunta se a descoberta dessa emoção encontrará lugar no texto. A escritora afirma que “escrever é levar a leitura pelo seu caminho, de modo que quem lê sobreviva ao seu encontro” (LLANSOL, 1994, p. 14). A escritura não tem fim, nem intenção, confrontada a qualquer tema. Llansol afirma que sua vida, com sua escrita móvel, de lugar para lugar, não se transforma pela tranquilidade, mas, transforma-se pela inquietação, de que os dias são a impassível testemunha e há o desejo de atravessar a natureza do medo, o qual nomeia espaço, pensamento, sonoridade e tempo. Assim declara a autora: “nunca me inquieto se o texto não vem. Posso passar dias sem escrever. Para mim mesma – não sou escritor. Sou uma contemplativa quando o texto chama. Mas custa-me vê-lo partir desde que comece a estar com ele” (LLANSOL, 1994, p. 65). Escrevendo, Llansol sente-se “dentro da vida sem nenhuma cortina de separação entre o visível e o invisível, o real e o irreal” (LLANSOL, 1994, p. 68). Segundo a escritora, o ponto de encontro desejado, da consciência

livre com o dom poético, é o espaço para a evolução do possível e para a emergência do imprevisível. E esse encontro, afirma ela, líquida em si a apetência pelo poder.

A textualidade é, portanto, técnica de artesãos da escrita. A textualidade é, para Llansol, o texto tornado ser. Quem escreve e quem lê, *em mútuo*, encontrarão o caminho da colina. E “pôr-se de novo a caminho é o único caminho” (LLANSOL, 1994, p. 93). Os fios do texto mostram uma crescente facilidade de deslizamento e se lhes desenham volúpia nos contornos. Colocar o texto em consonância, ligados por uma ternura misteriosa, eis o que é escrever. Escrever é muito mais do que poder imaginar, é poder provocar consonâncias. Uma palavra interpela a seguinte, colocando o texto em consonância, o qual é “um espaço organizado por um pulsar vibrante” (LLANSOL, 1994, p. 44). Por isso, Llansol nos diz que o falcão não pousou no seu pulso, entrou no seu pulso.

Em consonância com a textualidade, e para tentar compreender a linguagem da sua escritura, ela nos concede uma expressão paralela que lhe ocorre na obra: textuante.

É em *Parasceve* (2001) que Llansol nos dá passagem para abrir caminho ao textuante. Para a escritora, há palavras afins com determinadas regiões do corpo, e há vidas intimamente unidas e para sempre paralelas, ligadas exatamente pelas mesmas palavras. Para esta estranha relação há uma palavra: textuante.

Llansol se autodeclara: “tu és uma textuante” (LLANSOL, 2001, p. 13). É textuante na medida em que é capaz de descrever um lugar indescritível como decorre no jardim que o pensamento permite, pois, “o jardim não é criado pelo pensamento, o jardim permite pensar, tem a sua própria forma de pensar o pensamento” (LLANSOL, 2001, p. 12). Dizendo com a linguagem de Llansol, para uma textuante, o mais difícil é não imaginar. Essa inversão na própria forma de pensar o pensamento traz-lhe a paz criativa e aprofunda a intensidade de viver.

Lucia Castello Branco, em *Chão de Letras*, nos elucida sobre o aberto do pensamento que, para Lacan, é o “apensamento”, ou seja, no inconsciente, é a existência de um pensamento que não se pensa, um pensamento do aberto. A partir dessa reflexão de Castello Branco, é possível pensarmos que a escrita de Llansol se inscreve no campo do apensamento, isto é, “no campo da letra, no campo do aberto” (SOUZA, 2018, p. 73), no campo “daquilo que, demandando o trabalho da escrita, mantém-se como impossível de dizer” (CASTELLO BRANCO, 2011, p. 94). Llansol progride sem cessar no “apensamento” escrito: “uma comunhão textuante” (LLANSOL, 2001, p. 19) onde “todos os objectos lêem, ou são dados a ler” (LLANSOL, 2001, p. 22) e onde o escrito basta. No “apensamento” escrito, a comunhão textuante decorre de um uso peculiar da linguagem, ou seja, quando a palavra é tomada por si mesma, em sua própria materialidade, sem levar em conta a sua significação. À palavra, não se

lhe confere um equivalente exato e, esse fato, lhe confere um valor imagético superior. A palavra é “um equivalente puro de uma anúncio insuportável” (LLANSOL, 2001, p. 26).

Para Llansol, na comunhão textuante, “a cor, a forma, o traço, o traçado, as horas, os diversos cantos do espaço relacionam-se” (LLANSOL, 2001, p. 28) de forma tão coincidente que percorre uma esperança e um desespero sem fim. Mas com finalidade posto que “tudo começa aqui, no único mundo que existe, não achando estranho que se nasça com uma bagagem de imagens nunca nele vistas” (LLANSOL, 2001, p. 32), sem qualquer lógica perceptível. Textuante é o seu método de pensamento: “era uma vez, uma vibração errante que decidiu pousar no pensamento da errância” (LLANSOL, 2001, p. 35). O textuante faz-lhe pensar:

Quando o texto põe em contacto diversas espécies, no âmbito de comunidades associativas locais, está a reunir numa mesma linha diversas descrições do real que, nesse encontro inesperado, produzem uma nova descrição.

Todas juntas emigram de problema adaptativo, de leitura e de desvio. Convergem. Alteram o *sempre-drama* da realidade. São uma esperança perigosa e fascinante (LLANSOL, 2001, p. 37, grifo da autora).

Assim, a textuante (a escritora) ensina os excessos do temor imaginante, pois, no seu excesso imaginante, concebe um enlevo que a persuade a ir de uma ponta a outra do sentido, sempre aberto. Eis o que relata: “é esse enlevo que, andando no vazio, a conduz, como vê a luz, ao seu equivalente – o ponto luminoso oscilando sobre a ponta do lápis” (LLANSOL, 2001, p. 49). Aí, a escritora pressente o texto a romper a sua textura, pois acredita no indizível de qualquer linguagem do desejo, com seu trabalho verdadeiramente textuante, caótico e misterioso. O textuante difunde-se, espalha-se, estende-se, ou numa palavra, transfere-se. E o texto lhe dá lugares por onde ir, seja adiante ou em paralelo.

Llansol a si mesma chama textuante, se reconhece textuante – gente que, no mistério da realidade, não tem muito a partilhar, a não ser um pequeno diálogo que se transporta de lugar em lugar. O textuante só é possível por meio da linguagem e, na realidade, o que a linguagem textuante de Llansol produz não tem, muitas vezes, representação no mundo real, porque, como afirma, há partes do caminho que apenas o texto poderá fazer. O que, nesta tese, nomeamos de *uma escrita por si*, nada mais é do que a linguagem textuante de Maria Gabriela Llansol. *Uma escrita por si* que configura uma teorização que lhe é própria. Nessa *escrita por si*, seremos – leitor e Llansol – textuantes de um tipo de observação implicada. Podemos, enquanto

textuantes, criar possibilidades e alargar o leque das probabilidades. O texto escreve-se como textuante. E no espaço textuante todos os corpos são híbridos, efeitos da estranheza que se infiltra na linguagem. É nesse sentido que Llansol abandona a antiga forma de leitura e de escrita. E, ao escrever, sua experiência escritural virá mais perfeitamente ao coração legente, na medida em que há essa estranheza infiltrada na linguagem.

5.3 A narratividade e as cenas fulgor

A narratividade é, para Maria Gabriela Llansol, o nome genérico do romance. Peremptória questiona: “mas o **romance**, antes de ser um gênero literário definido, não foi, e não continua a ser, o nome genérico da **narratividade**?” (LLANSOL, 1994, p. 117-118, grifos da autora). Para a escritora, a narratividade é inerente aos seres humanos porque nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros. Os humanos procuram, na narratividade, um alimento indispensável, sem o qual perderiam ou não acederiam à liberdade de consciência. Eles procuram os restos da magia, cuja figura emblemática é sempre a infância. Entretanto, ela afirma que há muito a narratividade vem perdendo o seu poder de fascínio. Pois, os seres humanos já a incorporaram, a dominam e se tornam cada vez mais sedentos do novo. Eis o que ela explicita:

Porque, por detrás das histórias, por detrás da magia do ‘era uma vez...’, do exótico e do fantástico, o que nós procuramos são os estados do **fora-do-eu**, tal como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar.

Na realidade, todos nós somos feitos, criados, **longe**, à distância de nós mesmos.

E se, há muito, se fala da morte do romance e, apesar disso, se continua a escrever romances, é porque, dessa escrita, a vibração definitivamente se ausentou, e porque outras formas de arte se apropriaram, com êxito, das suas técnicas narrativas (LLANSOL, 1994, p. 118-119, grifos da autora).

Nesse sentido, o diagnóstico de Llansol é que a narratividade é organizada pela imaginação emotiva, mas é controlada por uma função de verdade, a verossimilhança. Ou seja, a narratividade só existe no âmbito de uma racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito (prisioneiro) é obrigado a pôr à sua disposição. Esse trabalho, ainda que infundável, é repetitivo e, nele, as situações ou os todos emotivos são em número mais do que reduzido. No entanto, Llansol considera que foi através da narratividade (ou do romance) que se fez a integração social da sociedade moderna, com base no primado da liberdade de consciência:

O **romance** trouxe uma visibilidade imaginária, mas verossímil, do ‘privado’ de classes e castas que praticamente se degladiavam, na base de preconceitos mútuos. O **romance** pô-las em contacto entre si, e veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens, **porque todos são iguais perante a existência enigmática** (LLANSOL, 1994, p. 119, grifos da autora).

Mas, Llansol considera, por outro lado, que esse dado está praticamente adquirido e que a energia criadora encontrou aí o seu termo. Sendo assim, sua convicção é que se pode 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**” (LLANSOL, 1994, p. 120, grifos da autora), em que um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor é possível. Assim, a textualidade é o espaço da imaginação criadora, onde o dom poético se encontra com a liberdade de consciência. É nesse espaço da imaginação criadora que encontramos a singularidade da escritura de Llansol: uma narratividade que desliza para a textualidade.

Conforme Souza (2018), da singularidade que foge ao ideal prescrito pelo modelo de romance realista, a partir da vida e de suas potencialidades, sem ceder às pressões canônicas e em desacordo com os preceitos básicos da escrita realista, Maria Gabriela Llansol registra, por meio da sua escritura, a singular experiência que se desenvolveria ao longo de toda a sua obra.

Trata-se de uma “experiência que destriça os mundos e que não se confunde com o mundo único da autobiografia” (SOUZA, 2018, p. 68). Porque, para Maria Gabriela Llansol, há uma tomada de posição para escrever, para transmitir, em texto, os mundos atravessados. Assim, para a escritora, o texto é um rio que flui a partir da própria vida. Mas, no entanto, fora da autobiografia e fora da ficção. Porque, conforme afirma, ela não encara os livros que escreve

como ficção: “é o produto de uma experiência que se aprofunda e de uma transmissão em texto dos mundos que eu atravesso” (LLANSOL, 2011d, p. 54). Segundo Souza (2018), vemos, em Llansol, uma escrita nova, surgindo por meio de mutações vocabulares e frásicas, surgindo por necessidade de vida, que surge em exílio. Essa escrita é o ponto de partida da textualidade em que há o movimento de manter o começo prosseguindo, sem ficção nem autobiografia. Por isso, ela diz: “fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia” (LLANSOL, 2000b, p. 18). Essa escrita, conforme nos mostra Souza, “logo, está para lá da autobiografia. Mas se baseia na vida, nessa experiência” (SOUZA, 2018, p. 70). Souza (2018) constata que, por meio de um estético convívio, o projeto llansoliano não prescinde da vida da mulher que o escreve, mas, entretanto, não resvala na mediocridade da autobiografia e também não busca a verdade por meio da busca de verdade. A verdade? Não se pode dizer toda e por isso em toda biografia resta uma ficção em sua estrutura. Dessa forma, seu caminho com a escrita não vai por um desígnio autobiográfico.

Para Souza (2018), Llansol, ao fulgorizar sua própria casa, o faz de tal modo que as paisagens, os animais, as plantas, os objetos da casa, aí se encontram convocados a figurar no texto, “em estético convívio” (SOUZA, 2018, p. 80), de tal modo que não dá a ver os limites entre o biográfico e o ficcional – uma das características de sua obra. Seus traços escritos são produto da criação e da realidade da própria vida. É assim que a escritora desafia os preceitos básicos do campo da representação, para escrever uma obra que nos revela “questões múltiplas que não convergem para uma única interpretação” (SOUZA, 2018, p. 171). Em sua obra, “o que é privilegiado não é o ponto de vista do sentido fechado, da interpretação unívoca” (SOUZA, 2018, p. 181), mas, o privilégio se faz a partir do afeto que impregna a sua escritura. É uma escrita “que toma posição a partir do afeto” (SOUZA, 2018, p. 177). Em seu texto lê-se um mais além daquilo que é escrito (dito). A escrita de Llansol não se esgota naquilo que escreve. Ela abole a estrutura do romance tradicional e, nesse sentido, não há um encadeamento de argumentação. Assim, há a proposição de um caminho aberto à leitura, no qual o leitor fica livre para traçar, no texto (ou na obra), um movimento de associações e deslocamentos: “tem um canto de narrativa que é uma acumulação de pequenas histórias e todas elas correm umas sobre as outras, a rir e a voar” (LLANSOL, 2013, p. 42), explica a escritora.

Llansol é insubmissa à linearidade, ao encadeamento dos fatos, pois, sua obra “não se trata da linearidade de uma só história, de um só tempo, com começo, meio e fim” (SOUZA, 2018, p. 207). Em sua escritura, toda figuração é efeito de linguagem. Há um verdadeiro interesse, por parte da escritora, na tomada de linguagem que é vivida como imagens: “isso eu escrevo, a escrevemos por imagens, enquanto a seguimos como se nos sonhasse” (LLANSOL,

2000a, p. 13) porque “só há caminho vasto no universo das minhas imagens” (LLANSOL, 2000a, p. 12). Llansol cria uma “realidade unicamente existente na linguagem” (LLANSOL, 2014b, p. 97).

Ao escrever, Llansol assume uma postura ética “em um sentido spinoziano: aquilo que lhe convém, aquilo que aumenta sua força de existir e sua potência de agir” (SOUZA, 2018, p. 190). Sua obra é, assim, “sem efusões sentimentais, sem considerações morais – e, viva” (SOUZA, 2018, p. 190). A própria autora entra no que chama de comunidade (ou linhagem) das figuras, e se diz responsável pelo texto: “eu, Maria Gabriela Llansol, sou responsável pelo texto que dou a ler” (LLANSOL, 2000b, p. 187). A escritora evidencia a responsabilidade pela forma singular de composição da sua escritura. Essa escritura interroga a ideologia propugnada pelo romance realista, na medida em que desafia os seus preceitos básicos. “Nesse sentido, da singularidade que foge ao prescrito” (SOUZA, 2018, p. 117) pela narrativa tradicional, há a desenvoltura própria da autora para escrever “com aquilo que a afeta em seu convívio” (SOUZA, 2018, p. 120), o que ressalva sua singularidade em seu movimento de escrita, ou seja, a experiência singular que potencializa, na linguagem, a indistinção entre vida e escrita. A escrita de Llansol é fruto de uma experiência de exílio na qual ela tem uma língua e uma liberdade próprias. A textualidade se dá a partir da experiência e não da autobiografia.

Conforme afirma Souza (2018), para Llansol, a textualidade é uma mutação da narratividade (nome genérico do romance) e trata-se de uma tessitura do vivo. A reflexão de Souza (2018) é importante porque nos mostra que, para a escritora, essa mutação da narratividade em textualidade não se trata, em relação às duas, de uma dicotomia pura e simples, haja vista que configura uma mutação e não um surgimento *ex nihilo*. Em suas palavras:

o real-não-existente e o existente-não-real, o dom poético e a liberdade de consciência, figuras convocadas a se posicionarem ao lado da textualidade e da narratividade, também não se encontrariam em uma relação dicotômica, espelhando um antagonismo complementar, mas sim em uma relação suplementar, permitindo-se vislumbrar a textualidade como um mais além da narratividade (SOUZA, 2018, p. 15, grifos do autor).

A textualidade evoca outra realidade, evoca uma proximidade material vibrátil, em que o abrir-se promove “a delícia que vem de outra frase e se desloca do escrito, onde estava incerta, para o texto onde fica adequada” (LLANSOL, 2011d, p. 23). Conforme afirma Llansol, “por

estas e muitas outras experiências, vão-se revelando textos escritos em aberto, dispostos a dialogar com o meu abrir-se” (LLANSOL, 2011d, p. 29).

Além disso, a textualidade de Maria Gabriela Llansol põe em jogo a acuidade do olhar, pois, ela afirma que, cega, não poderia escrever, pois, escreve por costume de ter visões. Essa acuidade do olhar faz-lhe vislumbrar suas visões: as cenas fulgor. Nesse sentido, a textualidade, enquanto um mais além da narratividade, convoca a presença das cenas fulgor.

Conforme afirma César Guimarães, em *Imagens da memória* – entre o legível e o visível, a cena fulgor é o modo singular como Llansol torna visíveis as imagens da memória. As cenas fulgor são as imagens da sua escritura. Ao compor suas cenas fulgor, o efeito produzido pela escrita é da ordem da diferença e da singularidade quase absolutas, o que faz com que o texto se dilate e se reparta numa simultaneidade de fluxos temporais, sem se dividir. Assim nos fala Guimarães:

assim é que diferentes fluxos – o da leitura, o dos objetos da casa, o dos gestos do cotidiano, o da música, o dos animais domésticos, o da voz que habita as palavras (e o da época que ressoa nela) – todos esses fluxos fazem do texto uma espécie de memória distendida ao máximo, atingindo o que a duração tem de coexistência virtual de todos os níveis, todas as tensões e todos os graus de distensão e contração. Porém, para que o sentido, entregue à maior extensão, [...] não se disperse de todo, a escrita desenrola-se girando em torno daquilo que a atrai: as cenas fulgor. [...] Em Llansol a qualidade da recordação é a das cenas fulgor (GUIMARÃES, 1997, p. 229).

Para um destino difícil das palavras e das coisas, Llansol cria as cenas fulgor e faz algo ser evocado, ainda que não exista. As cenas fulgor são, pois, um projeto de imagem da escrita – paisagem da escrita – conforme nos diz a autora:

Enfrento com o olhar os suportes, aqueles seres que no seu corpo produziram uma realidade qualquer, quer seja uma realidade musical, quer seja uma realidade pictórica. Essas obras que eles fizeram são como uma nova espécie, algo que assim é introduzido na circulação dos homens. São talvez essas espécies gestantes que chamo ‘cenas fulgor’. E existem cenas fulgurantes mesmo sobre os mais simples (LLANSOL, 2011d, p. 11).

A imagem da letra está na escuta e no olhar: “o ouvido visualizante, como me sucede habitualmente” (LLANSOL, 2011b, p. 101). Ao falar da realidade, Llansol tem sempre a escrita como base das cenas fulgor: imagem-texto ou texto-imagem ou imagem da letra que provoca uma escuta: “A vida da escrita não tem semelhante – é uma vida musical em que descubro os rostos; é uma vida vegetal em que descubro o Apocalipse. Estou a escrever **Com João**, as cenas fulgor, João e o Apocalipse” (LLANSOL, 1994, p. 36-37). A cena fulgor é, pois, alguma coisa que ela está criando/fazendo com o gesto da escrita. A propósito das cenas fulgor, a autora explica:

VI — 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 (LLANSOL, 1994, p. 128, grifos da autora).

A cena fulgor de Llansol – fonte oculta de vibração e de alegria, uma morada de imagens – é o logos de natureza híbrida, é o lugar onde uma cena, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, se manifesta com mesclas de todos os tipos. É o ponto rigoroso, onde o nó do real se desata, ponto em que uma cena fulgor se enrola e se levanta para fazer dele um lugar de escrita. Não se trata de uma escrita qualquer, mas, da escrita enquanto exercício de liberdade, enquanto lugar de experiência do gesto de escrever e de ler. A cena fulgor é o *locus* onde o texto excede, no bom sentido. É onde a linguagem da arte – engajamento fora do poder – se faz presente como linguagem lacunar, como subversão (uma versão outra), como capacidade utópica da escrita de Llansol.

Os textos de Llansol, construídos sobre as cenas fulgor, são manifestações da força das palavras e, por meio deles, somos capazes de “compreender a finalidade subversiva do seu pensamento” (LLANSOL, 2011b, p. 46). Para a autora, o que lhe aparece como real é feito de cenas, as quais lhe surgem por uma espécie de olhar oblíquo e têm um forte caráter de evidência. O que é real para a autora é exatamente a “aparição”, uma epifania dessas cenas fulgor na

proximidade do ponto-voraz: “nunca olhes os bordos de um texto. Tem que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto voraz, surgem fugazes as imagens” (LLANSOL, 2013, p. 108). Assim se expressa a escritora:

Aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma cena fulgor se enrola, e se levanta (LLANSOL, 1994, p. 128).

IV — Os meus textos, como já, por vezes, referi, são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenas fulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenas*, e porque surgem com um caráter irrecusável de evidência. O que tenho referido raramente é que essas *cenas fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próximo desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva _____ a cena desaparece, e o olhar cega.

Há assim que ter o cuidado de desviar o olhar (LLANSOL, 1994, p. 140, grifos da autora).

Dessa forma, ela “escreve uma prosa na confluência da poesia e do misticismo, atravessada por ‘*cenas fulgor*’ que são momentos de intensidade fulminante” (LLANSOL, 2002, p. 32). Quanto mais ela escreve, mais a escrita lhe surgirá fulgurante.

César Guimarães (1997) afirma que, na escrita de Llansol, encontramos o nomadismo de um gesto que se desloca em direção às cenas fulgor, compondo o seu mundo figural. Para a composição do mundo figural, em Llansol, estão em causa o ver e o dizer, ou seja, o traço singular da escrita de Llansol é a conjunção que há entre o ver e o escrever. Não há distinção entre quem vê e quem fala, o que tem como efeito uma voz narrativa que é móvel e ubíqua, a qual impede que o texto venha a ter um centro. A escrita é atraída pelos núcleos cintilantes das cenas fulgor e, para a memória, basta apenas um traço, o da letra. Dessa forma, não há o reforço daquilo que a imagem tem de mimético, mas, ao contrário, há a rasura da imagem através da letra:

Em Llansol, contudo, há momentos em que o próprio traço da letra cederá lugar ao traçado horizontal que interrompe o texto, puro gesto da escrita, movimento do braço cortando a página como um estilete. Marca do estilo,

traço, interrupção do pensamento, vazio de onde emergirá o signo que há de vir, imprevisto, inesperado, desconhecido (GUIMARÃES, 1997, p. 211).

Em Llansol, a relação entre a escrita e a imagem – visual ou acústica – se dá, não por meio da forma de manipulação das possibilidades linguísticas, mas, por meio daquilo que a língua não permite dizer ou ver, ou seja, a relação entre escrita e imagem se afasta da impostura da língua. O campo figural se opõe ao sentido imposto pela língua, no intervalo, no vazio que se abre entre o visível e o enunciável. Nesse aspecto, há a criação de um universo figural a partir das cenas fulgor – “lugares onde alguma coisa emerge e pede para ser vista” (BARRENTO, 2001). Para Llansol, no vasto universo das suas imagens, só há um caminho: o da escrita – que flutua entre texto e imagem. Um trabalho de linguagem com muitos reflexos e refrações.

Fulgor ou verossimilhança? – é, para Llansol, uma interrogação sobre a natureza da luz de ler. Para ela, o fulgor é preferível à verossimilhança. E sua resposta, por ter escolhido o fulgor, é fascinação por atravessar a cortina da língua e enunciar as coisas de outro modo. A escritora assim nos esclarece: o lugar por onde passam as fronteiras do mundo nos é indicado pela cultura, nomeadamente, pelos textos que lemos. Já a escrita que ela (Llansol) cultivava não estabelece as fronteiras no mesmo lugar. Sua escrita separa o inerte do fulgorizável e tudo o que é fulgorizável integra o vivo.

Segundo Llansol, o fulgor é uma fonte de ser, ao lado de outras, apesar de raramente explorada. É uma forma de escrita, uma espécie de literatura não ficcional: “uma forma literária que funde a comunidade no fulgor” (LLANSOL, 2000b, p. 264).

Para Llansol, manuscrito após manuscrito, dia após dia, tudo era imagem e explicação pensada e verbal da imagem. Assim, dava ao mínimo detalhe uma singular acuidade e amplificação do sentido. A escritora declara: “primordial era o registro de uma vibração pensante e reflectida num lugar e num material perfeitamente desconhecido. Sua eficácia não dependia da memória, mas do conhecimento” (LLANSOL, 2014c, p. 14). Assim Llansol descobria a sua realidade: escrever, pintar, guardar melodias. Criar formas eternas, cujo potencial múltiplo é indicado por uma série de aberturas que lhe permitisse dar sentido à existência, dela e de outros seres. Vejamos a sua reflexão:

Eu re-nasço dela e,
escrevendo, re-sisto, re-existo, na minha forma singular de
existência. Eu constato que sou assim, que não me quero se-
parar do facto de ser um ser por vir, e que empresto a mi-

nha voz a esta espécie (que é, no fundo, a minha) de vindouros por mansa insistência. Há muito que estamos nascendo.

Escrevendo, só sei dizer-lhe que acabaremos por nascer. Que, sem nós, o mundo não apenas ficará incompleto, como não será a arte que poderá ser, mesmo se não soubermos se terá energia bastante para ser tal (LLANSOL, 2000b, p. 211-212).

Por não poder mover-me desta escrita, [...] eu singularizo-me pela pulsão da escrita, luz preferida (LLANSOL, 2014c, p. 26-27).

Llansol nos adverte que ela fala do que a escrita vê e a escrita que ela vê faz renascer outros seres, pois, nesta fonte particular de ser (que é a escrita), todo o ser é possível, ou seja fulgorizável: “isso eu escrevo, a escrevemos por imagens, enquanto a seguimos como se nos sonhasse” (LLANSOL, 2000a, p. 13). Eis o modo como se dá a sua visão das imagens:

Pergunto-me, inquieta, que coisa ou mecanismo me altera sistematicamente a visão. O que vejo não é o que vejo. Critérios e imagens contradizem-se. Penso, de repente, que são as próprias imagens que me alteram os meus critérios habituais de avaliação. O que me dá calma, e permite regressar ao ‘andar da submissão’, como lhe chamo no meu íntimo. Censuro-me, no entanto. O que vi não podia ser submissão. Falham-me as palavras. Procuro com os olhos um dicionário mas o que vejo à minha frente é que tudo e todos se deslocam por entre uma estranha ginástica de cores que gera continuamente um espaço libidinal saboroso e profundo. Eles dançam e a sua dança faz rejubilar todas as partes de meu corpo, apenas a mente se sente dorida. Não sinto, no entanto, dores de costas ou de cabeça. Se ali estivesse meu ambo, perder-lhe-ia que nomeasse o que víamos, apesar de saber que me diria que largasse os critérios. Largo-os, então, como se eu me desatasse, sem saber qual o caminho de regresso.

Sou, então, abordada pela ‘rapariga que se submetera’. Sei, no meu íntimo, que não devo chamar-lhe assim. ‘Não serei a que temia a impostura da língua?’, pergunta-me ela.

Seja quem for, digo-me, então, sabe muito bem inverter, nos seus efeitos, as sombras do luar libidinal. Através dela e na sua casa invenção, são puro trabalho de gozo.

Acordo e ponho-me a escrever o sonho (LLANSOL, 2000a, p. 18).

Por meio das cenas fulgor, Llansol recorre às palavras que anunciam a realidade: desenha e pensa a palavra. Dito de outro modo, em face do outro, sob seu olhar, um ser sendo

forja a sua identidade. Llansol avança a palavra, na esperança de que ela fique muda, pois, com o traço de união que lhe é próprio, lhe há de ligar, no futuro, à sua imagem: palavras se desfazem em imagens (de palavras). Para a autora, viver com as imagens é a arte de viver: “avancamos para ela e ela avança para nós” (LLANSOL, 2000b, p. 34).

Portanto, as cenas fulgor são as formas eternas legadas como imagens dadas a ler, na escritura de Llansol. Para a autora, o pensamento parece depender dos olhos e de suas mínimas impressões e, por isso, ela declara que talvez pudesse desenhar, porque quem quiser representar apenas por palavras o que existe efetua um trabalho incompleto. Para Llansol, as cenas fulgor são o devir como simultaneidade de imagem e de escrita: a escrita pousa na pele da imagem.

5.4 O corp'a'screver e o dom poético

Carlos Eduardo Batista de Souza (2018), em sua tese de doutoramento, nos informa que as escritas de Clarice Lispector, Marguerite Duras e Maria Gabriela Llansol apresentam suas imparidades e preservam as singularidades de cada uma. Entretanto, há, nessas escritas, um fluxo vibratório comum a todas elas. Souza (2018) pensa essa “vibração” como um colocar-se em movimento a partir da experiência de escrita. Ele assim se expressa: “para o dizer com Marguerite Duras, escrever; para o dizer com Llansol, *corp'a'screver*” (SOUZA, 2018, p. 26, grifo do autor). O corp'a'screver é também uma figura na obra de Llansol e, conforme pensa Souza (2018), as figuras de Llansol parecem nascer da técnica do olhar em sobreimpressão, num “*LOCUS/LOGUS* – paisagem onde não há poder sobre os corpos” (LLANSOL, 1994, p. 121, grifo da autora). A esse respeito, nos diz Llansol: “eu aprendera, entretanto, a confiar nas figuras criadas, deixando-me guiar por elas, se fosse caso disso. Também me criavam. Dar-lhes a mão para que me escrevessem era o meu riso humano, a perenidade de um corp'a'screver que nunca seria apenas o meu” (LLANSOL, 2002, p. 83).

Maria Gabriela Llansol se declara um corp'a'screver: “porque o corpo é uma realidade que nós trazemos conosco e deve ser talvez isso que aparece muito na minha escrita e que lhe dá um caráter peculiar, porque eu própria digo, num certo lugar, que eu sou um *corp'a'screver*” (LLANSOL, 2011d, p. 60, grifo da autora) e, além disso, o corpo se faz presente no estádio do pensamento:

Porque pensar é com o corpo. É a minha experiência. Eu não posso só pensar, porque não considero isso pensar, considero isso mais racionalizar, tirar as consequências ou fazer ilações, etc. Pensar é tentar não deixar para traz nenhum detalhe, nenhuma experiência, nenhuma sensibilidade do próprio corpo (LLANSOL, 2011d, p. 59).

Conforme o pensamento de Llansol, o corpo é uma unidade consigo mesmo (com o próprio ser) e também com tudo o que é existente. Há uma corrente a unir corpo e tudo o que existe: “nós sentimos os fluxos e os refluxos de toda a realidade existente, e é precisamente por isso que eu acho que esse *corp’a’screver* é extremamente pujante, possante e, ao mesmo tempo é extremamente frágil” (LLANSOL, 2011d, p. 60, grifo da autora).

A escritora afirma que deve haver momentos de repouso para que a consciência – presentificada no *corp’a’screver* – possa ser habitada pelo dom poético. Porque, segundo ela, o dom poético “é uma dor de transformação que depois se torna prazer...” (LLANSOL, 2011d, p. 60). Para Llansol, todas as pessoas poderiam ter o dom poético, mas, para cultivá-lo se exige que haja determinadas condições de despojamento e de entrega de certos fardos muito pesados que a maioria das pessoas têm neste mundo tão real, e assim ela afirma: “Esta é a parte misteriosa do contrato, a que chamo ‘dom poético’. O que sei é que o texto “proporciona” (dá a proporção e concede os meios) a cada ser, a cada espécie de seres, a possibilidade de se desenvolver para o seu fim específico” (LLANSOL, 2011d, p. 20).

Nesse sentido, com o pensamento do *corp’a’screver*, Llansol cultiva a ideia da existência do dom poético: “uma vida de serviço – serviço do texto e da poesia” (LLANSOL, 2011d, p. 57). Assim, seus livros são atravessados por uma corrente estética fortíssima: “a estética nasce de um reflexo experimentado, um reflexo que provavelmente durou milênios a formar-se no *corp’a’screver*” (LLANSOL, 2002, p. 76). O *corp’a’screver* se caracteriza a partir do papel do corpo na escrita e “na percepção do literário” (ZUMTHOR, 2014, p. 27).

Diz Llansol:

- Vergílio, de onde se levanta a vontade deste *corp’a’screver*, de onde se realiza?
- De onde se realiza, é o que pergunta?
- Sim. Ouviu bem.
- Do coração da alegria breve. (LLANSOL, 2011c, p. 43).

A vontade do corp’ a’ screver se realiza na estética llansoliana, e por isso a autora afirma: “criámos, assim, um espaço para a evolução do possível e, sobretudo, para a emergência do imprevisível. Esse o ponto de encontro desejado da consciência livre com o dom poético” (LLANSOL, 1994, p. 92). Para Llansol, a estética é o meio da procura do “bem supremo” e sua função, que para a escritora é uma definição, é: “a produção de um repto da mente (*‘o fascínio’*), pondo em risco os afectos e os sentidos (*‘criação concreta da matéria’*)” (LLANSOL, 2011d, p. 21, grifos da autora).

O dom poético, na estética de Llansol, é uma espécie de deslumbramento em face da escrita, como se o corpo tivesse ancorado nesse real. Pela escrita, se pode de fato exprimir o que se sente e oferecê-lo e dá-lo, pois, quem escreve assim faz uma oferta que é para ser recebida; e os leitores que a recebem transformam-se também naqueles que a escrevem: “chamam-lhe liberdade de consciência para simplificar, mas só existe no encontro, chamam-lhe dom poético por que não encontraram melhor” (LLANSOL, 2002, p. 284). Segundo Llansol, assim eram Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira e tantos outros escritores, entre os quais ela se sentia muito bem. Llansol nos diz: “se não sabemos o que pode um corpo, sabemos que o seu poder é propriamente infinito... desde que cada corpo possua várias humanidades diferentes, compatíveis e contemporâneas, se possível em mundos diferentes. O que é uma outra maneira de definir o dom poético” (LLANSOL, 2002, p. 98). Assim, o que se sente que emerge é a força do livre arbítrio, do pensamento livre e da consciência, no saber e no dom poético, nos afirma Llansol. Em traços gerais, o dom poético pode-se expressar assim:

todo o

ser intenso é um eremita que se desconhece – solidão à
espera de significante. [...]

O lugar de criação do intenso é o mundo, este.
Porque – e conluo – o instrumento de criação
são os afectos. Estes serão tanto menos percíveis, fugazes
e acidentais, quanto mais se revelar no humano amado, a
figura do amante. Até que o Amor tome figura humana, e
o dom poético se manifeste no carisma que a todo o
homem foi entregue: o de continuar, com a sua consciência
livre, a criação do mundo (LLANSOL, 1994, p. 111-112).

Enquanto para Barthes o texto é um corpo erótico, para Llansol, o texto é um corpo de afetos, no qual “há um dom poético poderosíssimo à espera em cada centelha de consciência. Importa apenas saber de quê...” (LLANSOL, 2002, p. 99). Dessa forma, a escritura de Llansol

adquire um relevo bem diferente, o qual, conforme afirma a escritora, “dão-me a ver a geopolítica como estratigrafia do sensível, sinal iniludível de que o dom poético abre (sempre esteve a abrir) o seu caminho. Num futuro, é certo, anterior ao meu passado” (LLANSOL, 2002, p. 208).

No posfácio de *A restante vida*, José Augusto Mourão nos esclarece sobre o dom poético presente na obra de Llansol. Ele afirma que

o próprio da obra de arte é promover a metamorfose perceptiva e pensante através do gesto de sua criação. É a operação do *poieîn*, isto é, do *fazer* poético que permite compreender como é que o homem, através de seus gestos e dos seus actos, pode transformar a sua condição banal quotidiana. Quer dizer que a arte, em vez de se reduzir a uma operação representativa fundada na observação minuciosa de uma realidade, opera uma mutação de ser, aparecendo cada obra como um campo operatório dessa metamorfose, em que cada individualidade apenas se realiza na revogação de qualquer identidade, remetendo para a unidade trans-individual do Mundo (MOURÃO, 2014, p. 104).

Para José Augusto Mourão a vida, enquanto literatura, não é um estado, mas um ato. E a única resposta à vertigem é o ritmo. O ritmo – o ritmo poético, o batimento da língua – é uma figura. A imagem poética é uma figura. A língua do poeta configura-se e o poema é uma configuração. Nesse viés, o “como” da comparação é também um *cum* – um com –, portanto, uma reciprocidade, uma mutualidade e, para o artista, o mundo é o lugar de desenvolvimento das figuras; já, para Llansol, da “figuratividade do mundo que o poema diz” (MOURÃO, 2014, p. 108).

Llansol afirma que o rumorejar incipiente da linguagem é que a leva ao sol, ao sistema solar, à via láctea, às infinitas galáxias e que o dom poético é a língua tocada pela expansão do universo; que o dom poético caminha para o vivo e que o seu vivo é apenas uma forma dos vivos que, de fato, existem. Há um dom poético muito poderoso à espera em cada centelha de consciência, afirma Llansol. Assim, seu texto absorve às golfadas o dom poético. E o dom poético abre caminho à liberdade do vivo. O dom poético é o modo de dizer a possibilidade criadora na escritura de Llansol. É por meio do dom poético que ela exerce a força de seu pensamento criador. Simultaneamente, a escrita cria o dom poético, o dom poético cria a escrita.

O dom poético e a liberdade de consciência são mutuamente indispensáveis. Llansol vê a geopolítica como estratigrafia do sensível, a qual sinaliza que o dom poético abre e está

sempre a abrir o seu caminho. É por meio da estratigrafia do sensível que Llansol, refletindo sobre as distinções, as divisórias que separam a linguagem, repara “como o texto se afasta da fronteira que separa o culto do selvagem, como já se havia afastado da que separa o homem do animal” (LLANSOL, 2002, p. 209). O texto abriu-lhe espaços significáveis onde apenas haviam vislumbrado o inomeável. Por isso, é noutras dimensões que Llansol repara: um acesso à escrita do texto não fundado na crença, mas na experiência. Uma de suas ocupações foi transportar linguagens, com diferentes usos, para o interior dos vazios e, assim, com “a desnitidez dos mundos abre-nos paisagens insuspeitadas” (LLANSOL, 2002, p. 197). Nesse sentido, “escrevendo, a nossa pele não é o diáfano do desconhecido” (LLANSOL, 2002, p. 196). Assim é Llansol a refluir para o seu texto, causa amante do dom poético.

5.5 A sobreimpressão e a signografia

A sobreimpressão é uma técnica visual em que há a sobreposição de um plano sobre outro, ou seja, uma transversalidade onde tudo ocupa o mesmo espaço. A técnica da sobreimpressão utilizada por Llansol, em sua escritura, nasce da experiência da língua portuguesa com a paisagem da Bélgica, quando a escritora aí chega e se vê mergulhada num outro país, numa outra cultura, ouvindo continuamente outra tonalidade, receando, assim, perder sua velha língua. Foi durante o período em que morou na Bélgica que Llansol recebeu a influência de outras línguas e de outros escritores em seu pensamento, pois, ela afirma:

Eu senti
que foi entre outras línguas que esta língua portuguesa
se tornou apta à expressão de outras realidades. Porque o
meu pensamento se ia tornando apto à expressão de outras
realidades. [...]

Depois, houve autores que eu comecei a ler, e esses
autores pouco a pouco vieram para dentro do meu texto...
(LLANSOL, 2011d, p. 56-57).

Dessa forma, na sobreimpressão trata-se da coexistência, no mesmo plano, de vários níveis de realidade, sem a interferência do tempo, sem a linha temporal, sem a temporalidade: o tempo é suspenso. Há, na escritura, uma superposição de níveis de realidade. Por isso, na

obra de Llansol, por exemplo, Fernando Pessoa se encontra com Bach. A escritora sofre influência “mais intensamente ainda dos textos que lera e dos autores que lhe haviam concedido esse prazer (LLANSOL, 2014a, p. 44). O perfil da escrita de Llansol tem como matéria a sobreimpressão, a qual a autora recorre para fazer frente ao esforço para escrever, ao se vergar sob o poder da escrita. Nesse sentido, ela declara:

Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras (LLANSOL, 2014a, p. 55).

Para compreendermos, com um pouco mais de clareza, a técnica da sobreimpressão, vamos nos reportar às palavras da própria Llansol. Na entrevista dada a João Mendes e publicada em *Entrevistas*, Maria Gabriela Llansol declara que pouca gente reparou como Kafka utilizou, de forma abundante, um processo de construção do texto a que ela (Llansol) chama “sobreimpressão”. Ela diz, ainda, que poucas pessoas foram sensíveis ao fato de que o intento mais profundo de Musil era encontrar cenas fulgor. No entanto, ela afirma que, se as sobreimpressões de Kafka são incompletas e se Musil raramente atingiu as cenas fulgor que procurava, é porque praticaram a convenção do tempo linear e porque as personagens que eles colocaram no interior dessa convenção são estóricas e metafóricas e hesitam entre a alucinação e o fascínio. Assim, eles criaram figuras “atadas” que vogam entre a existência e a realidade, ou seja, um híbrido a que ela (Llansol) chamaria de “figuragens”. Mas, ela afirma, eles legaram esse ensinamento à linhagem. Kafka e Musil repensaram o livre-arbítrio na estética, na medida em que exerciam esse livre-arbítrio sem se perder na alucinação do agir. O que eles tinham em mira era a “alma humana” – como então se dizia. Para eles, o fascínio, que está do lado “luminoso”, desencadeava um processo intelectual, reflexivo e o pensamento se debruçava sobre a experiência estética da alma. Eles repararam que, ao contrário, a sedução está do lado do “alucinado” e que ela desenvolve artifícios, na procura do novo e do rápido (terrível associação), que impedem o pensamento de agir.

Para Llansol, a matéria do texto é a alma humana, os afectos como ela lhes chama e, sendo assim, não se pode inscrever a matéria do texto numa temporalidade linear e ficcional porque se assim o for, o que emerge no texto são as figuragens e não as figuras.

Sobre o processo de construção do texto, a partir do processo de sobreimpressão, Llansol diz que é preciso criar um dispositivo escrito e se dispor a escrever o texto, forçá-lo a criar uma outra temporalidade, onde as figuras humanas possam coabitar, segundo o princípio de bondade, com as figuras da sua linhagem e com outras figuras não-humanas, numa simultaneidade temporal. Conforme ela explica: “não na temporalidade da história, mas na temporalidade dos seus afectos, nas formas que revelem, nos pensamentos que sublevam, no rasto de fulgor que deixam no sentido que se interroga” (LLANSOL, 2011d, p. 40). Llansol afirma que nessa relação é ridículo pensar em qualquer sentido da história e, liberto dessa tentação, o humano deixa de ser forçado a submeter a luminosidade alheia à sua. “É assim que vejo a intuição de Kafka, ao criar passagens ‘naturais’ entre o animal e o humano” (LLANSOL, 2011d, p. 40), declara a autora.

No dispositivo da sobreimpressão não há nem heteronímia, nem voz unária, nem alucinação da história, nem temporalidade ficcional, declara Llansol. A partir desse dispositivo da sobreimpressão, temos a teorização de Llansol sobre a sua estética. Vejamos o que ela explicita:

Acabou por se constituir um instrumento estético que, sem ferir a razão, nem desprezar a crença, funciona livre e eficazmente como *um evocativo visionário de um mundo objectivo*. Ou seja, é real.

E esse instrumento que, durante tanto tempo, se identificou comigo, autonomizou-se; dispensa o suporte pessoal e, se outros o quiserem cultivar, poderá deixar de ser a minha maneira de estar, o meu estilo de escritora, para ser tão-somente *uma nova forma estética* (LLANSOL, 2011d, p. 41, grifos da autora).

É extremamente importante, convidativa e sem posse essa “nova forma estética” de Maria Gabriela Llansol: “é um acontecer imponderável sem destinatário preciso, despido de qualquer intenção de atrair: pura afirmação a criar movimento” (LLANSOL, 2011d, p. 38).

A propósito da sobreimpressão, vejamos mais algumas declarações de Llansol:

Esta **sobreimpressão**, à primeira vista discordante e contraditória, não surgiu por minha livre vontade. Impôs-se-me, embaraçante e complexa, e exigiu de mim mesma uma mutação para a qual nada, nem ninguém, me tinha

preparado.

Eis o que aconteceu realmente:

Sei hoje que é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram ter comigo:

“concebe um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes”

(LLANSOL, 1994, p. 124, grifo da autora).

Por meio da sobreimpressão, Llansol assevera que a escritura orienta-se para a área dos afetos e afasta-se, definitivamente, das zonas dominadas pela sombra do poder em que, ela diz, “a linhagem de que vos falei tentou inscrever a sobreimpressão que eu, com toda a energia de que disponho, evoco aqui” (LLANSOL, 1994, p. 132). Por vários motivos, a sobreimpressão é um milagre significativo que envolve a liberdade de consciência trabalhada pelo dom poético.

Para Llansol, “é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio” (LLANSOL, 1994, p. 129). A sobreimpressão é a técnica que permite a simultaneidade ou o devir-simultâneo na obra de Llansol. É da técnica da sobreimpressão que resulta, em sua obra, um aspecto híbrido. Ou seja, pelo método da sobreimpressão há um texto em constante devir, o qual possui uma captura híbrida.

Não saindo do campo da linguagem, passamos a discorrer sobre um outro conceito- noção da obra de Llansol, a signografia.

A signografia, enquanto verbete de dicionário, é um conjunto de sinais relativos a uma ciência ou arte. Na obra de Llansol, também encontramos a noção de signografia: “Não tenho outra definição para a signografia do espaço que, daqui visto, é incontestavelmente maior do que o tempo” (LLANSOL, 2001, p. 52), afirma a autora. Parece-nos que, para Llansol, a signografia se constitui a partir de uma situação de percepção, em relação direta com o espaço e, nesse sentido, essa percepção se dá ou se constrói no nível da ação do olhar.

Para compreendermos as condições nas quais se produz a signografia, na obra de Llansol, vamos nos ater ao pensamento de Paul Zumthor (2014) quando comenta sobre a *signatura*. Para Zumthor, no discurso, enquanto acontecimento, é a performance que, na copresença dos participantes, reatualiza a enunciação. Já na comunicação escrita, a leitura do texto corresponde apenas a um dos momentos da performance, na medida em que a escrita só pode sugerir essa performance por meio de dêiticos, os quais são frágeis e frequentemente ambíguos, quando não artificialmente apagados. Assim, há uma oposição que se manifesta na performance, do lado do ouvinte-espectador e do lado do leitor, no nível da ação ocular, ou seja,

por um lado, percepção direta, imediata (do lado do ouvinte-espectador); por outro lado, a visão exige decodificação do outro (do lado do leitor) e, assim, temos: olhar versus ler.

Na obra de Llansol, podemos pensar que o olhar está do lado do escrevente e o ler está do lado do legente, não de forma estanque, mas, numa relação de imbricação, de reciprocidade porque entre escritor e leitor há um constante estar dentro e fora/fora e dentro, mas, sempre, dentro do movimento tal como ocorre numa fita de Moebius.

Zumthor afirma que o olhar não para de escapar ao controle e registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam outros sentidos. O olhar interpreta os elementos, os traços visíveis, as coisas, os sinais, que a realidade exterior nos dirige, e fornece uma compreensão emblemática, muitas vezes fugidia e logo recolocada em questão. Segundo Zumthor, “a vista direta gera assim uma semiótica selvagem, cuja eficácia (sobre as opiniões e condutas) provém mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca” (ZUMTHOR, 2014, p. 71). O resultado dessa atividade do olho humano é designada pelo latim medieval de *signatura*. Signatura implica que olhar transforma em signum o que ele percebeu. O objeto dessa percepção é um *speculum*: um reflexo emana disso e, como reflexo, exige a interpretação.

Na leitura, por outro lado, a ação visual se orienta para a decifração de um código gráfico e não para a observação de objetos circundantes. Dessa forma, para todo indivíduo que é alfabetizado e tem o hábito de ler, a relação entre o significante (a letra) e o significado (o que as letras juntas querem dizer) é interiorizada e não transita mais pelo objeto. Segundo Zumthor (2014), “você lê o que os caracteres traçados escreveram sobre a página, e feito isto, passa diretamente à noção correspondente. A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o mental” (ZUMTHOR, 2014, p. 71). É essa imediatez, que foi sentida e explorada por civilizações da escrita, que levou ao fenômeno universal da caligrafia, ou seja, um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. Nesse sentido, caligrafar é “recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*: é encontrar na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício” (ZUMTHOR, 2014, p. 72, grifos do autor), nas páginas “cobertas por uma caligrafia cursiva” (LLANSOL, 2014a, p. 30).

A reflexão de Zumthor nos leva a pensar que a signografia, presente na obra de Llansol, tende a colocar em destaque, pela ação do olhar, o significante, isto é, Llansol mantém sobre o significante uma atenção contínua e a signatura (ato de transformar em signos suas percepções) lhe constitui a sua caligrafia ou a sua escritura, na medida em que pode restaurar uma presença perdida. Nesse viés, “a percepção do texto se desdobra” e “a leitura se enriquece com a

profundidade do olhar” (ZUMTHOR, 2014, p. 71). É nesse sentido, que podemos inferir que Llansol dá uma outra visada para o signo linguístico na medida em que o utiliza não como representação, mas com uma visada poética.

Da escrita à leitura, do olhar ao ler, a obra de Llansol “reivindica sua semioticidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 73), conforme expõe “a confiança da rapariga que saiu do texto” (LLANSOL, 2011c, p. 153):

_____ durante meses procurei uma geografia
– não uma biografia, e muito menos uma ficção –, sobre
as relações deslumbradas e doridas entre os escritores. Parti
em busca da natureza da relação escritural de obras – a do
Vergílio e a minha – que não sendo, de facto, construídas
nos mesmos pressupostos,
acabam por chocar,
cada uma com a sua velocidade própria,
com o mundo, a sua significação e a sua evanescência. A
certa altura, escrevi mesmo que essa geografia era, antes e
sobretudo, uma signografia-sobre-o-mundo”
(LLANSOL, 2011c, p. 153).

A signografia de Llansol é sobre o mundo, é sobre o vivo. Seu discurso atravessa as palavras, mas “as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada” (ZUMTHOR, 2014, p. 74-75). É nesse sentido que se pode dizer que se pensa sempre com o corpo. E o discurso que alguém faz sobre o mundo – “uma signografia-sobre-o-mundo” – constitui sempre “um *corpo a corpo* com o mundo” (ZUMTHOR, 2014, p. 75, grifo do autor). Sendo assim, “o corpo dá a medida e as dimensões do mundo” e “é por isso que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido” (ZUMTHOR, 2014, p. 75, grifo do autor). Zumthor afirma que o mundo, tal como existe fora de nós, é sempre da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que nos significa o texto poético é necessariamente sensível, é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. Por esse viés, arriscamos a dizer que a signografia, na obra de Llansol, “indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói” (ZUMTHOR, 2014, p. 76). Assim, tal como acontece no texto

poético, na escritura – ou na signografia – de Llansol, o sentido que o leitor percebe no texto não se reduz à codificação de signos analisáveis, mas provém de um processo indecomponível em movimentos particulares. Por esse traço, constatamos que há, então, uma analogia que liga a poesia como tal à comunicação oral. Para Zumthor,

da mesma forma que a poesia é a manifestação (em segundo grau) de energias e de valores da linguagem atenuados ou apagados no uso comunicativo corrente, a língua aí revela alguma coisa de sua natureza profunda, fundada sobre uma *mostratio*, uma *deixis*: mostrando, tornando visível, referindo-se por aí a uma corporeidade (ZUMTHOR, 2014, p. 76-77, grifos do autor).

Arriscamo-nos a afirmar que Llansol transmite tudo o que não conseguimos traduzir, mas conseguimos sentir com/no corpo: uma escritura que se faz através do afeto, do belo, do pensamento e do vivo. Tanto a sobreimpressão como a signografia são, na obra de Llansol, “importante técnica de escrita” (SOUZA, 2018, p. 24) e a escrita, importante força de vida.

Oferecendo-nos a escrita a jorros, Llansol nos diz que o texto a acompanha: ousa escrever o que ela não ousa acreditar. O texto de Llansol fala de coisas que não existem e fala delas de uma forma muito forte. Assim, Llansol sabe que o texto é possível, que há um caminho viável e particularmente rico para a literatura – para lá do romance e da poesia. Esse caminho é, pois, notadamente, a travessia de *uma escrita por si*.

Por meio dessa *escrita por si*, a travessia se dá, paradoxalmente, na passagem para uma escrita *com*: com os homens, as mulheres, os animais, as plantas, com as vozes que resistem ao extermínio; com a metalinguagem. Essa *escrita por si*, que se abre para fora de si, para o campo do outro, que se faz *com* o outro, se constitui a partir das noções-conceitos que norteiam este estudo e que, de uma forma ou de outra, inscrevem-se nessa relação com o outro: escrevente e o legente, a textualidade e o textuante, a narratividade e as cenas fulgor, o corp’ a’ screver e o dom poético, a sobreimpressão e a signografia.

6 ERA O FIM DO TEXTO, MAS FIM PROVISÓRIO...³³

Para (não) concluir, aqui, neste fim provisório do texto, nos despedimos, não querendo apresentar a concisão daquilo que constitui o nosso estudo. Mas, querendo sim evidenciar e dar a ler, ainda mais, as linhas de força da escritura de Maria Gabriela Llansol.

Do conto de Mia Couto, “O menino que escrevia versos”:

“– Não continuas a escrever?

– Isto que faço não é escrever, doutor. Estou, sim, a viver. Tenho este pedaço de vida – disse apontando um novo caderninho – quase a meio” (COUTO, 2009, p. 134).

Assim também acontece com Maria Gabriela Llansol, para quem “escrever é o duplo de viver” (LLANSOL, 2011a, p. 69). Ela viv’ a’ screver, com a vida, sobre a vida e pela vida. Porque não se pode parar, é preciso escrever e, no texto, há, com efeito, uma força que o move, uma força de vida, onde a vida se amasse literariamente.

Llansol é uma passeante a caminho do traço da escrita, a qual vai se compondo, a si mesma, e compondo o sujeito em extensão pela vida. Há, assim, o feitio de *uma escrita por si* porque Llansol, simultaneamente, escreve e é escrita, assim como o faz com as suas figuras. Llansol é, pois, assim, uma *inscritora*: sim, Llansol escreve e se inscreve na tessitura da escrita de sua obra.

Llansol é uma escritora crítica, ela escreve sua escritura e reflete sobre o próprio fazer literário: o feitio de *uma escrita por si* porque a existência textual vem sempre do texto que se escreve, o texto que voltado para si, age por si. *Escrita por si* porque é a escrita a escrever-se com traço da linha, da vida. Seus dedos arrastam-se pelas elevações da sua narrativa. O que a provoca é um pé de escrita dividido em dedos que procuram a sua emoção.

Com uma sustentação argumentativa e reflexiva consistente, sua escrita é bem engendrada e potente. Ela coloca o texto em movimento infinito, em constante devir: não há o fim, não há a totalidade. Por isso, sua escritura é errante, é mutante, é variante, é texto-devir.

Llansol exclama que vai velar pela narrativa (2002, p. 75) que viaja. Nessa narrativa, o texto é pensado a partir da experiência de abolição do espaço, do tempo e da causalidade. Trata-se de um texto-devir que é nômade, constituído por uma escrita, cuja lei é também o nomadismo e o devir anônimo. *Uma escrita por si* em constante fluir e em intenso devir. *Uma escrita por*

³³ Cf. LLANSOL, M. G. *O livro das comunidades*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2014a, p. 73.

si que viaja, em plena travessia. *Uma escrita por si*, que, conforme afirma Llansol, “terá de existir por si própria. É assim.” (LLANSOL, 2002, p. 95).

A teoria da linguagem, em Llansol, é escrever de tal forma que o narrado é impossível de ocorrer na realidade: escrita mais do significante do que do significado. É esta a sua retribuição de escritora viva. Llansol, enquanto tem um *corpo de viva*, encontra o caminho para o *drama-poesia*. O seu mais vivo vive na escrita. É esse o seu desejo de escrita sem impostura. O texto, assim, não tem uma forma estável e, com clareza, identificável. No entanto, o texto é a eflorescência da arte, no limiar da criação de Llansol, na medida em que, ao longo da sua obra, a autora reflete sobre o papel da literatura: a sua “florescente estética do encontro”. (LLANSOL, 2002, p. 74). Essa estética nasce de um reflexo experimentado no corp’*a*’screver. Llansol se serve de sua estética para trazer à luz outras reflexões em que se assenta o trabalho crítico. Sua estética vai além dos fundamentos das estéticas realistas, os quais são a lista dos clássicos, a defesa da pureza da língua e da identidade pátria, entre outros. Sua estética é aquela do “encontro-percepção”, do “encontro-fusão” (LLANSOL, 2002, p. 114), cujo texto – literário – tem o seu modo próprio de pensar o mundo narrável e inenarrável. Nesse sentido, sua escritura se constitui de “objectos de linguagem não metafóricos, nem lógicos porque inverossímeis, e não obedecendo ao princípio de não-contradição” (LLANSOL, 2002, p. 127). Sua escrita não é circular, nem finalista; ela corre pela sua natureza nomeante e não pode fugir de si própria.

Na estética que cultiva, Llansol não pensa o texto como ficção e nem pensa que ele tenda para a verdade. O que ela faz é tremeluzir a estética noutra direção que não aquela da verossimilhança. A estética de Llansol é aquela que pode metamorfosear ou, como ela diz, fulgorizar. Fulgorizar é um ato de criação. Ato em que se pode criar alguém, não sendo esse alguém exclusivo do humano. Llansol tem um modo emblemático de pensar a sua estética, ela não trabalha com conceitos, mas “elabora situações-gene, atitudes-nascente” (LLANSOL, 2002, p. 209).

Para a compreensão do contínuo que é o seu texto, em Llansol, a palavra cria a imagem e a imagem cria a escrita. Llansol se faz uma copista paciente de instantâneos de seus fotogramas, isto é, das cenas fulgor – as imagens que a levam a escrever –, pois, como diz: “posso, saio de mim e entrego-me às puras imagens” (LLANSOL, 2000b, p. 149), “sou eu tentando segurar no meu peito a minha unidade _____ *o leme que veio dar ao poema*” (LLANSOL, 2000b, p.165, grifo da autora). Pois, “o poema é sem apoio e o sem-apoio apoia-se na falta de apoio” (LLANSOL, 2000b, p. 168) que Llansol lê e escreve. Sem o saber, Llansol envereda por uma construção frásica que lhe dá acesso ao mundo autônomo da imagem, “antes que o tempo discursivo ou a construção pictural lhe deitasse a mão e abafasse o seu fulgor”

(LLANSOL, 2002, p. 49). Assim, sua cenografia é, pois, absolutamente imprevisível. Como o poeta, Llansol escreve sem nada limpar. Llansol escreve sobre o ato mesmo da escrita, na potência da escritura. Expressa sua experiência de tornar o livro um ser na medida em que o texto, que se refere ao real, se torna também uma de suas figuras escriturais. No caderno, era normal que as coisas se fundissem em ser.

Sobre as figuras, Llansol declara que aprendera a confiar nelas, deixando-se guiar por elas. As figuras também a criavam. O seu risco humano era dar-lhes a mão para que a escrevessem: a perenidade de um corp’ a’ screver que nunca mais seria apenas o de Llansol. A escrita flui e gera a potência de um dizer sereno e movente.

Sublinhando os passos mais significativos da escrita, Llansol promove uma comunhão textuante com o mundo, embora, paradoxalmente, afirme que há um mundo que lhe é estranho e que o corpo não é a medida do mundo. Escreve páginas e páginas de memórias materiais e contraditórias, sente e experimenta que outros visíveis vão precisar dessa narrativa e contradição. Estranha fé a que ela nutre pelo texto, o que lhe atrai fazer a caminhada de escrita, “com o reverso bravio da linguagem” (LLANSOL, 2002, p. 294), compondo seu linguajar desconexo e imagético, onde as ramificações das palavras estão a desfazer-se do seu sentido posto que ela explicita: “que utilidade tem correr atrás do sentido quando se tem a realidade à mão...” (LLANSOL, 2002, p. 194). A realidade, para Llansol, são as cenas fulgor, as quais são o seu volume. A escrita, nesse sentido, é a eficácia daquilo que Llansol se permite apropriar de uma forma estranha, o que significa, de fato, que sua escrita “não tem finalidade, volta sempre ao que é” (LLANSOL, 2002, p. 265). Trata-se de uma escritura que responde pelo fato de “que a realidade é preferível à verdade mas que, juntas, são preferíveis a separadas” (LLANSOL, 2002, p. 194).

Escrita e leitura são a vida própria, a travessia afetiva e sensível em Llansol: a escrita é eu e eu sou ela própria. Assim, “tudo o que é bem visto se deixa criar e compreender” (LLANSOL, 2002, p. 281). Lá onde há o olhar, há escritura. Pelos olhos e pela palavra, há uma escritura em que se tem o gosto em nomear, sonhar e escrever; e ler atentamente. Pois, “o *lido* é uma das especiarias mais raras do universo. Sintoma dos infinitos que não conseguimos ler. E, sem ler, como caminhar?” (LLANSOL, 2002, p. 259, grifo da autora). Llansol é, pois, uma legente que escreve, na mesma medida em que é uma escrevente que lê.

Sempre à beira da escrita, Llansol percorre o imenso dossel textual “em busca da generosidade do nomeativo” (LLANSOL, 2002, p. 255). Para ela, tudo o que escreve terá sempre uma perspectiva de ordem nomeativa, tanto o que existe como o que não existe: “não

fica escrito, não existe” (LLANSOL, 2002, p. 114). Além disso, para a escritora, “o que o texto tece advirá ao homem como destino” (LLANSOL, 2002, p. 210).

Llansol, com “sua obliquidade individual de tratar as coisas e as pessoas” (LLANSOL, 2002, p. 136), nos esclarece que as coisas são a estética com que vemos o incompreendido que há nelas; já os nomes, os nomes sim, são inventados.

É esta a conclusão inevitável do axioma de Llansol:

o mistério não é o medo que tolhe os passos, mas a servidão que
trazemos acorrentada às mãos e nos impede de tactear a chave
sob a impotência e o júbilo de viver,
senti-me estranhamente bem, sem o peso de carregar sozinha
uma escrita que fez de mim um ser com aura, permitindo-me
reatar o meu caminho com o humano, de ser alguém de único en-
tre únicos também, únicos não querendo significar especiais
nem revelados, mas tão-só responsáveis pelo dado indiscutível
de que cada um é irrepetível,
quer goste quer não

a perseverança dos outros deu-me coragem
vi que não era uma singularidade vã (LLANSOL, 2002, p. 324).

Llansol é uma artista-escritora: é uma quimerista da linguagem. Com sua sensibilidade de escrita está sempre a tropeçar numa palavra admirável de polissemia. Muitas vezes essa polissemia já tinha sido pensada. Foi sobre ela que Spinoza fundara o seu pensamento: “o trajecto surpreendente que une o infinito diverso que exteriormente nos envolve às intensidades por nós activamente pensadas” (LLANSOL, 2002, p. 238). É esta a relação de “alma crescendo” que se prolifera na escritura de Llansol. Como afirma a escritora, está em causa o que a move a escrever – o mundo – e o que a faz sentir – a literatura. Entretanto, “entre a literatura e o mundo há ainda o ressalto de uma frase” (LLANSOL, 2002, p. 234). O ressalto de uma frase é inseparável do prazer da escrita, da criação e do encontro dos mundos; mas, “o criar mundos é dado a poucos” (LLANSOL, 2002, p. 137). Todavia, Llansol, com a arte da escrita, na qual o texto é a menor distância entre dois pontos, questiona o não realizado, o que ainda é quimera e, assim, com seu traço escritural, cria a luz que torna possível essa distância que é “uma das mais puras criações do texto” (LLANSOL, 2002, p. 84). É assim a literatura de Llansol: perpassada por um rumor, uma espécie de brumor que está no mundo, que o atravessa e o murmura, sua literatura é esse “rumor envolto numa bruma sem linguagem. Ainda não codificado” (LLANSOL, 2002, p. 55). Nas palavras de Barrento, sua literatura é “semelhante à língua do

poema, que segue outro rumo e deixa ouvir outro rumor (brumor) que não é o da língua comum, geralmente atravessada pela ‘impostura’” (BARRENTO, 2007b, p. 46). Pois, na escrita de Llansol – gesto repetitivo e criador – “a persistência em grafar palavras é escutar suas variações e criar formas raras” (FENATI, 2015, p. 334). Trata-se de “uma experiência de escrita, de meditar sobre as palavras e fazê-las variar o seu sentido, de exercitar a hospitalidade na escrita e acolher hóspedes que a deslocam, e de errar pela margem da língua” (FENATI, 2015, p. 334).

Ao errar pela margem da língua, Llansol, em sua escritura, pensa as relações entre os seres, especialmente entre os animais e as plantas, entre a solidão e a escrita, entre o vivo que desafia os seus textos. Além disso, “depois de errar por tantos outros livros e paisagens, ela buscou escrever a partir de nomes e textos da história portuguesa” (FENATI, 2015, p. 335).

Conforme observa Fenati, para Llansol, “*escrever* é afirmar a persistência como força de indeterminação, é buscar inventar um ritmo no qual as palavras se aventuram pelo desconhecido, é dispor-se a repetir um gesto e, através dele, afirmar a deslocação incessante dos enigmas” (FENATI, 2015, p. 335, grifo da autora).

Ostensivamente, ao escrever, Llansol disponibiliza, para nós, uma série de possibilidades de apreensão, as quais estão muito além de uma representação. Sua escritura – impossível aos olhos da lógica, da razão – é um trabalho estético que consiste também em uma densa reflexão sobre o texto, a palavra escrita, enfim, sobre a língua e a literatura.

Como se escrever fosse viver, e seguindo a linguagem do fulgor, Llansol corre irresistivelmente para o poema:

Concentro-me apenas na leveza e na firmeza do pé que sintetiza o caminho,
e transforma o traçado diurno em decurso libidinal

o poema passa,
a cada instante passa e enriquece a voz,
alteia a minha percepção do mundo,
são tantas as pregas do céu,
as colinas,
os altos dos montes, os sistemas solares;

voltaremos a subir a encosta da manhã,
o mundo está prometido ao Drama-Poesia (LLANSOL, 2000b, p. 15-16).

Há diversas possibilidades de apreensão para a escritura de Llansol. Aqui, encerramos a nossa, diante da parcialidade e da impotência de esgotar todas as questões que perpassam o pensamento e a linguagem da experiência de Maria Gabriela Llansol, “pessoa e texto”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. Só os loucos escrevem completamente. *Revisa Letras e Letras*, Uberlândia, v. 26, n.1, p. 121-140, 2010.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. Um eu é pouco para o que está em causa. In: MOURÃO, Fernanda; CASTELLO BRANCO, Lucia. *A cura da literatura: breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Viva Voz/FALE/UFMG, 2013. p. 105-110.
- ANDRADE, Vania Baeta. *Este é o jardim que o pensamento permite: fragmentos no litoral da textualidade Llansol*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- ANDRADE, Vania Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. 2006. 335f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6WEP8/1/vaniatese.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2020.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- ARAÚJO, Cinara de. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. 2008. 231f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7HUJD7>>. Acesso em: 22 jan. 2018.
- BARRENTO, João. Teoria da decepção. *Jornal Público*, 22 set. 2001. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2001/09/22/jornal/teoria-da-decepcao-162088>>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- BARRENTO, João. (Org.) *Llansoliana (II): bibliografia comentada de Maria Gabriela Llansol (1962-2006)*. Colares: Espaço Llansol, 2007a.
- BARRENTO, João. *Metanoite: Libretto*. Colares: Espaço Llansol, 2007b.
- BARRENTO, João. Herbário de faces. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto: geografia de rebeldes III*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014c.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 9-26.

BLANCHOT, Maurice. A besta de Lascaux. In: _____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a. p. 51 a 69.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Entrevista: encontros com escritoras portuguesas. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v. 13, n. 16, p. 103-114, jul./dez. 1993. Disponível em: <<https://doi.org/10.17851/2359-0076.13.16.103-114>>. Acesso em: 16 out. 2019.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Palavra em ponto de p. In: ANDRADE, P.; SILVA, S. A. (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997a. p. 47-58. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/umcorpo1-site.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020.

CASTELLO BRANCO, Lucia. De uma escrita que não seria a da impostura. In: ANDRADE, P.; SILVA, S. A. (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997b. p. 47-58. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/umcorpo1-site.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2020.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Texto, lugar que viaja. In: ANDRADE, P.; SILVA, S. A. (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997c. p. 47-58. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/umcorpo1-site.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2020.

CASTELLO BRANCO, Lucia. A escrita é um armazém de sinais. In: ANDRADE, P.; SILVA, S. A. (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997d. p. 47-58. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/umcorpo1-site.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2020.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lucia. ANDRADE, Vania Baeta. (Orgs.). *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CASTRO, Juliana Cabral Junqueira de. *Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe? O conceito nietzscheano de eterno retorno na poética de Maria Gabriela Llansol*. 103f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-79NG4X>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

CASTRO, Juliana Cabral Junqueira de. Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe? In: BRANCO, L. C.; ANDRADE, V. B. (Orgs.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 67-78.

COSTA, Erick Gontijo. *Acurar-se da escrita: Maria Gabriela Llansol*. 2014. 160 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

COSTA, Erick Gontijo. Sístole e diástole no espaço da escrita. *Revele: revista virtual dos estudantes de Letras*, Belo Horizonte, v. 1, p. 1-13, 2008.

COUTO, Mia. O menino que escrevia versos. In: _____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 131-134.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FENATI, Maria Carolina Junqueira. *Escrever, escrever: diários, exílio e escrita em Maria Gabriela Llansol*. 2015. 357 f. Tese (Doutoramento em Estudos portugueses – Especialidade em Estudos de Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/18873>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUIMARÃES, César Geraldo. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LANGROUPA, Helena. Evocando Maria Gabriela Llansol. *Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências*, n. 15, 2011. Disponível em: <http://www.triplov.com/novaserie.revista/numero_15/helena_langrouva/index.html>. Acesso em: 09 mai. 2019.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: _____. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 15-34.

LARROSA, Jorge. A experiência e suas linguagens. In: *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 35-56.

LINS, Álvaro. Prefácio a Cyro dos Anjos. In: ANJOS, Cyro dos. *Abdias*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p. 5-7.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção: sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Porto: Europress, 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues. Comunidades da exceção. In: LLANSOL, M. G. *O livro das comunidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014a. p. 77-88.

MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

MAIA, Elisa Arreguy. A cura da literatura: uma nova configuração estética? In: MOURÃO, Fernanda; CASTELLO BRANCO, Lucia. *A cura da literatura: breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Viva Voz/FALE/UFMG, 2013. p. 47-56.

MONTEIRO, Winnie Wouters Fernandes. *Olhar no olhar do olhar sem fim: a figura na obra de Maria Gabriela Llansol*. 2017. 173f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2017.

MOURÃO, José Augusto. Pós-fácio. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida: geografia de rebeldes II*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

PARAIZO, Mariângela Andrade. Prefácio: a pesquisa como travessia. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.p. 15-16).

PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROCHA NETO, João Alves. *A escrita dos dias: a ética da paisagem em Maria Gabriela Llansol*. 2015. 287 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Atração pelo mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 11-44.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O beijo merecido da verdade. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SOARES, Cláudia Pedrosa. *A voz que se inscreve em Um beijo dado mais tarde, de Maria Gabriela Llansol*. 2015. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. 2006. 264f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SOUZA, Carlos Eduardo Batista. *Despontar uma linha de fulgor: a cinescritura de Varda à luz da textualidade de Llansol*. 2018. 237f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Livros de Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Editora Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundabenkian, n. 143/144, p. 7-18, jan-jun. 1997.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve: Puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011c.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades: geografia de rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida: geografia de rebeldes II*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto: geografia de rebeldes III*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014c.