

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Juliana de Araújo Fagundes

**“A decisão do passo e o júbilo da travessia” –  
uma introdução ao *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*,  
de Maria Gabriela Llansol**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2019

Juliana de Araújo Fagundes

**“A decisão do passo e o júbilo da travessia” –  
uma introdução ao *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*,  
de Maria Gabriela Llansol**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo

2019

**Banca Examinadora**

---

---

---

*Aos meus pais, com amor*

Agradecimento pelo trabalho realizado com apoio da  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível  
Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento  
001; processo 88887.148311/2017-00

## AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, pela presença amorosa e pela dedicação de toda uma vida. Faltam-me palavras para agradecer por todo o apoio recebido.

Aos meus irmãos, por terem me ajudado a realizar o mestrado; por todos os gestos de incentivo. Por seguirmos juntos, de mãos dadas.

À minha sobrinha, por trazer alegria aos meus dias.

A todos os familiares e amigos que me acompanham de longe, e que são especiais para mim.

À Socorro, pelo carinho.

À Suzana Boxwell, pelo Eu vou que construímos juntas.

Aos meus colegas de classe, pela travessia compartilhada.

Às professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária, pelo aprendizado. Em especial, agradeço à professora Vera Bastazin, pelo acolhimento e por suas aulas sensíveis; e à minha orientadora, professora Maria Aparecida Junqueira, por sua generosidade e sabedoria; por ter apostado na minha escrita, e por ter me feito escutar pela primeira vez o nome de Maria Gabriela Llansol.

Aos professores da Banca Examinadora, Annita Costa Malufe e Filipe Ferreira, pelas contribuições importantes e por ampliarem meu olhar a respeito do trabalho.

À secretária Ana, pela atenção e pela disponibilidade em ajudar.

À Llansol e aos seus legentes, pela concretização desta escrita.

*[...] não posso deixar de percorrer o caminho que andei.*

(LLANSOL; 2014, p. 27)

FAGUNDES, Juliana de. “A decisão do passo e o júbilo da travessia” – uma introdução ao *Inquérito às Quatro Confidências*: Diário III, de Maria Gabriela Llansol. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. 96 p.

## RESUMO

Esta dissertação tem como *corpus* o livro de Maria Gabriela Llansol (1931-2008): *Inquérito às Quatro Confidências* – Diário III, publicado em 1996. O trabalho desdobra-se em temas centrais, como a legência em Maria Gabriela Llansol e a crítica literária pensada a partir dessa legência. Entre seus objetivos, busca-se apreender a indissociabilidade do par legente-escrevente, assim como abordar as imagens llansolianas denominadas figuras. Llansol escreve que o que move a escrita desse livro é o desejo de compor um corpo para o amigo Vergílio Ferreira, que o permita atravessar a morte. Para apreender tal problemática, questiona-se: como o legente/escrevente se atualiza na textualidade desse diário? Até que ponto um encontro entre pares pode produzir escrita e trazer para o texto a experiência de vivências afetivas, convite para se jogar com o corpo e o pensamento? De que modo a travessia da morte de Vergílio tem relação com o corpo como lugar de leitura, o “sexo de ler” llansoliano, e com a escritura como ciência das fruições da linguagem? A hipótese que sobressai é a de que o legente/escrevente estrutura a textualidade que se faz em andamento, e convoca o crítico a um gesto de legência, levando-o a escrever ao lado e com o texto llansoliano, de modo a ser acolhido na textualidade. A fundamentação teórico-crítica apoia-se em legentes críticos llansolianos, como: Lúcia Castello Branco, João Barrento, Silvina Rodrigues Lopes, Jonas Miguel Pires Samudio; vale-se também de concepções de Roland Barthes, Maurice Blanchot e Gilles Deleuze. Este estudo evidencia, entre outras considerações, que em Llansol há um deslocamento de vozes poéticas que se espalham e se misturam à sua voz via sobreimpressão; que o corpo se reinveste de libido pelo gesto de leitura, que a raiz do diário llansoliano alarga o volume da escrita.

**Palavras-chave:** Maria Gabriela Llansol; Vergílio Ferreira; Diário III; Corp’a‘crever; Escrevente-legente; Textualidade.

FAGUNDES, Juliana de. “The decision of the step and the joy of crossing” – an introduction to the *Inquérito às Quatro Confidências* (Four Confidences Inquiry): Diary III, by Maria Gabriela Llansol. Masters dissertation. Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2019. 96 p.

## ABSTRACT

This dissertation has as its corpus the book by Maria Gabriela Llansol (1931-2008): *Inquérito às Quatro Confidências – Diary III*, published in 1996. The work unfolds in central themes, like the reader in Maria Gabriela Llansol and the literary criticism thought from this reading. Among its objectives, it seeks to apprehend the inseparability of the reader-writer pair, as well as to broach the images from Llansol called figures. Llansol writes that what drives the writing of this book is the desire to compose a body for her friend Vergílio Ferreira, which allows her to go through death. To seize such a problem, the question is: how does the reader / writer get updated in the textuality of this diary? To what extent can a meeting between pairs produce writing and bring to the text the experience of affective experiences, an invitation to play with body and thought? How does the crossing of Vergílio 's death relate to the body as a place of reading, the Llansolian “sex of reading”, and to writing as a science of the enjoyment of language? The hypothesis that stands out is that the reader/writer structures the textuality that is in progress, and summons the critic to a gesture of reading, leading him to write alongside and with the Llansolian text, so as to be accepted in the textuality. The theoretical-critical grounding is based on Llansolian critical reader, like: Lucia Castello Branco, João Barrento, Silvina Rodrigues Lopes, Jonas Miguel Pires Samudio; it also draws on conceptions of Roland Barthes, Maurice Blanchot and Gilles Deleuze. Among other considerations, this study shows that in Llansol there is a displacement of poetic voices that spread and mix with her voice via overprinting; that the body reinvents itself with libido by the gesture of reading, that the root of the Llansolian diary expands the volume of writing.

**Key words:** Maria Gabriela Llansol; Vergílio Ferreira; Diary III; Corp’a’screver; Writer-reader; Textuality.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – EU VOU .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I – MANTER O COMEÇO PROSEGUINDO .....</b>	<b>20</b>
1.1 Disponibilidade perante o devir .....	20
1.2 A aparição do diverso .....	22
1.3 A questão do método .....	25
1.4 Espaço figural .....	27
1.5 A respeito da sobreimpressão/ movimento de legência .....	28
1.6 Os traços biográficos/ a lógica biografemática/ as “cenas fulgor” .....	35
1.7 A Casa/ em direção ao infinito literário .....	38
1.8 Escrever com o esquecimento .....	42
1.9 A restante vida .....	43
1.10 Corp'a'screver .....	45
<b>CAPÍTULO II – ENTRANDO NO ABERTO DO PENSAMENTO .....</b>	<b>47</b>
2.1 Abertura em direção a um transbordamento de alegria infinita .....	47
2.2 Luz nascida da escuridão .....	52
2.3 Sob o luar libidinal .....	57
2.4 Experiências poéticas invocadoras do aberto .....	61
<b>CAPÍTULO III – A TRAVESSIA DA LÍNGUA .....</b>	<b>67</b>
3.1 A vida como texto, como escritura .....	67
3.2 Corpo ressuscitado no fulgor da escrita .....	72
3.3 Torvelinho de intensidades .....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>91</b>

## INTRODUÇÃO – EU VOU

“Eu vou.

Este *eu vou* é como o cabeçalho de uma carta”, assim é o começo do livro, intitulado *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*<sup>1</sup>, da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (2011c, p. 5, grifos da autora). Sem saber para onde, sinto-me acompanhada nesse ir inseguro, movimento aberto a riscar palavras imprevisíveis, que de súbito estacam, mas não só no fim.

Bordejar o silêncio e deixar textuar em mim o que não sei. Não mais a dúvida paralisante do para-quem. O diário-carta (?) se dirige a . Sub-repticiamente, \_\_\_\_ alojo-me nesse lugar que não conheço, e fico. Por um tempo.

“O método não pode ter por objeto senão a própria linguagem”, diz-nos Roland Barthes (2004a, p. 42), na surpreendente *Aula* inaugural no Collège de France, proferida em 1977. Ao apresentar a aula ou o seminário, Barthes fala de uma aposta metódica: a de manter um discurso sem o impor, um discurso cujo método é também uma ficção, e que tal proposta já era pensada por Mallarmé quando preparava sua tese de linguística.

Escritor crepuscular, assim chamado por Perrone-Moisés (2004, p. 52) no posfácio de *Aula*, Barthes é o representante e o inspirador teórico de um gênero incerto, atópico e utópico (um não-gênero, portanto). A autora relata uma experiência que viveu quando ministrava um curso de pós-graduação a respeito da noção de escritura e teoria da intertextualidade. Diz que um jovem, não inscrito no curso, perguntou-lhe se podia “viver” aquilo, a tática sem estratégia e a subversão na e pela linguagem. Diante da pergunta, respondeu-lhe: “quando não se é escritor como Barthes, há um grande risco de ‘quebrar a cara’”. O aluno disse-lhe que adiaria a passagem à prática.

A adesão intempestiva do rapaz a questões teóricas que se mostravam além de seu saber, mas acenavam a seu desejo, sugeriu à Perrone-Moisés (2004, p. 52, grifos da autora) algumas questões: O que quer dizer “um escritor como Barthes”? Não quer dizer, afirma a autora, “um escritor à maneira de Barthes” ou “um escritor barthesiano”, mas “um escritor como Barthes é escritor”. Perrone-Moisés ainda afirma:

---

<sup>1</sup> Utilizar-se-á a sigla *IQC* para a obra de Maria Gabriela Llansol, intitulada *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*, publicada pela editora Autêntica, em Belo Horizonte, em 2011.

A lição de Barthes, como a de todo artista, pode resumir-se no seguinte: “Eis o que eu fiz, isto não é para ser feito pois já está feito; mas o fato de que eu o tenha feito prova que é possível.” (Sempre me impressionei, nos museus, por esta lição exclusiva – os dois sentidos – dos grandes quadros: “Eis aí, é isto; eu te desafio a achar outra coisa tão certa como esta”. Não um modelo, portanto nenhuma lição efetiva, mas a afirmação de uma possibilidade e uma espécie de desafio tranquilo.)

É por meio de uma possibilidade de escrita que adentramos no texto llansoliano, não para escrever, parafraseando Perrone-Moisés a respeito de Barthes, “à maneira de Llansol”, mas para, pelo gesto de legência, deixarmos-nos penetrar pelo que lemos, sempre ao lado do texto, e se um chão nos faltar – e nos falta desde o princípio, “mas não sem letras”<sup>2</sup> – que dele possam brotar as sementes das árvores que ainda estão por florescer. Mas o que é um gesto de legência?

Encontramos na etimologia do verbo ler, na sensível erudição de Joaquim Brasil Fontes (2000, p. 77, grifos do autor), uma explicação para legência, para legente circunscrita na significação de *legere*:

Em Latin, *legere* significava primitivamente “colher”: olivas, nozes, pequenos frutos; indicando, entretanto, o gesto da mão que recolhe, no sentido de ajuntar. A esse, outros sentidos se entreteceram: *ossa legere* é “recolher os ossos de um morto após a incineração” e *legere oram*, “ladar uma margem”. Agora não são apenas a mão e o olho que constroem o semantismo do verbo; todo o corpo participa dele: “caminhando, recolho os traços que figuram uma orla”.

Maria Gabriela Llansol (1998, pp.1-2), em carta intitulada *Carta ao Legente*, para Lucia Castello Branco e seus alunos, parece se valer da compreensão primitiva de *legere* para construir uma das figuras mais importantes de sua obra: o legente. Afirma: “\_\_\_\_\_, falta-me uma flor branca para compor, com rigor, um ramo lilás. (...). Com a perturbação de escrever, senti que a vida cresce para uma forma \_\_\_\_\_ ou ramo, que espero ainda ver (...)”. A carta inicia oferecendo, ao pequeno grupo de legentes que se formara, em Belo Horizonte, à volta do seu texto, um ramo, um ramo de escrita, e com ele atravessar a escrita “enquanto cresce a árvore florida \_\_\_\_\_”, dizem as últimas palavras da carta.

Legente, ainda em estado nascente, situo-me dentre os destinatários do ramo de escrita llansoliano, habituando-me “ao mundo das árvores, dos troncos e folhas, e dos jardins do pensamento” (BRANCO; ANDRADE, 2007b, p. 9). O pacto de legência, por admitir, desde o seu início, “que a árvore é um livro a distribuir suas folhas pelos ramos” (BRANCO; ANDRADE, 2007b, p. 12), faz compreender que a comunidade de Llansol reúne os legentes de todos os lugares e tempos, à moda de folhas e ramos que também voam, sugerindo o título

<sup>2</sup> Menção ao trecho retirado da apresentação de Lúcia Castello Branco (2011, s/p) de seu livro *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*: “Este livro propõe um chão para os que, sem chão, escrevem. Mas não sem letras [...]”.

*Livro de Asas*: para Maria Gabriela Llansol, das autoras Branco e Andrade (2007b).

Se o verbo ler etimologicamente *legere* significava “colher: olivas, nozes, pequenos frutos; indicando, entretanto, o gesto da mão que recolhe (...)”, Llansol (1998, p. 1, grifos da autora), a este colher, chama de “autobiografia de um legente”. É o que indicam alguns trechos de sua *Carta*:

[...]  
Flutua sobre a linha dos livros, desde os primeiros, e  
desde os anteriores aos primeiros,  
que não escrevi e colho, em cada um, a flor emblemática da sua recordação. A este  
colher chamarei autobiografia de um legente.

Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha perturbação pessoal,  
alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,  
alguém que traga o ramo que  
fiz da minha vida  
ao facto de ler identificada com o legente que se estende, mais esguio e inquieto.  
Ao lado da que escreveu. Em cada livro  
escrito há — lido —, um portal, um alpendre.

Entrar, de novo, por eles adentro,  
e repetir o acto de amor com que os escrevi. Aceitar o pedido  
que me trazem  
de entrar outra vez,  
e de sentar-me, perturbada pelo corpo, onde o legente preferir,  
sentar-me com ele a saborear o matiz, a linha, o tom,  
dizer-lhe “é pensamento”,  
e deixá-lo, de novo, cair da memória, no fio de água do texto.

A essa autobiografia que escreverei comigo, com ela lendo, chamarei ramo,  
subtendendo a árvore florida  
no prado da minha casa  
ou no corredor da minha vida.

Pois o texto \_\_\_\_\_  
[...].

Fontes (2000, p. 77) observa que “não são apenas a mão e o olho que constroem o semantismo do verbo [*legere*]”, mas “todo corpo participa dele”. Llansol (1998, p.1) ao escrever: “(...) sentar-me, perturbada pelo corpo, onde o legente preferir,” retoma a significação ressaltada por Fontes, reconhecendo o entretecer dos sentidos, e mais, o corpo todo envolvido para “saborear o matiz, a linha, o tom, dizer-lhe ‘é pensamento”.

Se, por um lado, no caderno de anotações de um escritor, ninguém fica surpreso por encontrar confissões que demonstram a angústia de escrever, por outro, em relação ao leitor, há quem confidencie sempre estar angustiado no instante de ler ou que só consiga ler em raros momentos privilegiados, ou ainda aquele que transforme toda a sua vida, renuncie a tudo, a fim de abrir um caminho até uma leitura de alguns instantes (BLANCHOT, 2011). Barthes

(2004, p. 26, grifos do autor), em *O rumor da língua*, questiona: “Nunca lhe aconteceu (...) interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*”.

O que se apresenta como propósito não é encontrar explicações ou respostas às referidas perguntas, mas apreender a indissociabilidade que parece existir no par legente-escrevente, pois o leitor também está em zona de desconforto, na qual o ar lhe falta, o chão lhe escapa, ainda que, conforme Blanchot (2011, p. 211), a leitura seja a “presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade”.

De acordo com Branco (2011), Maria Gabriela Llansol, escritora eleita deste trabalho, afirma que perder a memória é se encontrar num estado de nudez e absorver o presente numa constante iniciação. Desamparado pelo sentido que escapa, o legente, poderíamos entender, encontra-se diante da hiância entre as palavras que faz operar um reincidente começo. Não à toa, encontramos, nos textos de Llansol, os espaços em branco e os traços entre as frases. Através deles, desse empuxo à desmemória, o leitor é convocado para “o sexo de ler”, que emerge dessas fissuras do saber, as quais apontam para um saber sempre em fracasso.

Propomo-nos abordar as imagens llansolianas chamadas pela autora de *figuras*. A escolha para fazê-las emergir, desde a introdução, é possibilitar ao leitor – aspirante a legente? – que se sinta *entrando* no texto, mesmo que isso implique certa distração ao “levantar a cabeça” diante daquilo que parece levá-lo para outro lugar, a saída da leitura, mas que, tratando-se de Llansol, é, ao contrário, a “entrada em seu ponto voraz, no vórtice vibratório da textualidade” (BRANCO, 2011, p. 208).

Em *Um beijo dado mais tarde*, nas últimas páginas desse livro, Llansol (2013, p. 108) se debruça a respeito de seu próprio processo de composição, desvelando o nascer de uma escrita em que as palavras se deslocam como um quebra-cabeça, permitindo entrever imagens luminosas. Diz fixar intensamente um ponto-paisagem antes do início da escrita; depois, o decurso do texto depende

do que essa concentração, num lugar vazio, permite. O olhar atento vai voltando a si mesmo e, então, o que eu consigo ouvir [afirma] são as ondulações vibratórias entre esses dois pontos. Os meus olhos recebem, num ponto-voraz, as linhas que sustentam o espaço, feixes incidentes paralelos, raios que se afastam progressivamente, termos geométricos.

Ainda que o vazio seja mencionado no processo de escrita de Llansol, não é difícil perceber que algo radioso se evidencia. Por meio do “sexo de ler”, é preciso atravessar o

medo em direção ao que Llansol (1986, pp. 230-232) intitula de “rosto radioso da alegria”:

A minha obra será uma obra de esperança [...]. Será um conto realista e sublime, grave e alegre, enraizado e aéreo [...]. Figuras do meu destino, figuras do meu destino, sede compacientes conosco. Dai-nos a ver, ao fim da nossa viagem, o rosto claro e radioso da alegria.

Sabemos que o erotismo já foi tratado por outros autores, como: Barthes, Bataille e tantas outras figuras que habitam a linhagem de Llansol. Castello Branco (2011, p. 215) chama a atenção, entretanto, para a pujança do “corp'a'screver” como uma lição definitiva do “sexo de ler” quando, “no trabalho ativo da desmemória, o olhar e o toque constituem-se em uma outra forma de poder”. Se formos ao *O livro das Comunidades*, de Llansol (2014), podemos acompanhar melhor o ponto no qual estamos, uma vez que, em nota inicial, assinada por um suposto A. Borges (2014, p. 9), lemos que há três coisas que metem medo: “A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado” ou, como se avaliou entender, um “corp'a'screver”:

Só os que passam por lá sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memórias.

E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.

Quem há que suporte o Vazio?

Talvez Ninguém, nem Livro.

O vazio, se não é suportado nem mesmo por esse suporte de papel – o livro –, talvez venha a ser suportado por um corpo, afirma Branco (2011, p. 212). A autora chama a atenção para o lapso que se dá na instância da letra: “trata-se do deslizamento do *s* para o *c*. Pois que o corpo 'Cem Memórias de Paisagem' escreve-se com *c* e não *s*. O que nos remete à ideia de que esse corpo vazio de memórias – sem memórias de si, talvez – suporta outras memórias (cem, talvez): memórias de paisagem”.

Prosseguimos acompanhando a escritora, em sua constante apresentação e com desejo comum. Como afirma Maria Etelvina Santos (2007, p. 44) a entrada no texto llansoliano se dá “quando escrevente e legente têm o mesmo desejo e interagem nesse combate não para que este acabe, mas para que eles e o texto perdurem na leitura e na escrita de um texto-futuro”. É assim que, em seu livro *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Llansol (2000, p. 35) define seus textos ao dizer que, quase sempre, são textos-futuros: “quando o legente entende, sem se dar conta está a entender algo de muito longe, no seu futuro”, e também porque “o texto por vir”,

complementa Santos (2007, p. 44), “é o texto-de-desejo”. Tal afirmação parece sugerir a seguinte passagem de *O livro das comunidades*: “Os homens ficavam contentes porque ela dizia todas as vezes não és tu que me importas, é o seguinte. Certificavam-se, portanto, de que, no momento antes, haviam sido o próximo” (LLANSOL, 2014, p. 11).

O motivo de transitarmos entre tantas referências llansolianas indica não só a direção que escolhemos para apresentar a textualidade da autora, mas também o fato de que seus livros se relacionam entre si.

Como um andarilho da escrita, numa excursão a um país pouco conhecido, “na iminência de falar uma língua na qual não se é fluente” (TROCOLI, 2015, p. 13), seguimos no texto e paramos, mas não sem a companhia de Llansol (2011c, p. 6) que nos diz, no livro *IQC, corpus* desta dissertação, que “Tudo o que há pára de súbito. E, constantemente, recomeça”. Esse é o nosso “eu vou” (LLANSOL, 2011c, p. 5), desejando que

a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz. (BARTHES, 2004a, p. 43)

O que desenha a criança quando age assim? Barthes nos diz que são as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim. Talvez possamos aproximar a fala e a escuta à dicção que se fragmenta e se prolonga no espaço contínuo da textualidade, como a criança em torno da mãe, que dela se afasta e depois volta. Vergílio Ferreira, “uma espécie de companheiro observador – empático e crítico –, ao mesmo tempo” de Llansol (2011c, p. 24), diz a todo momento, que sair do texto e voltar ao texto são movimentos necessários. Mas, o que entender sobre o que a autora escreve no fragmento do dia 22 de Agosto de 1994, em *IQC*:

*ir sair e não querer morrer* [...] parece, de súbito, uma espécie de constituição das imagens como se nelas houvesse uma certa matéria consciente e imperecível para lá do corpo que a si própria perguntasse de que modo trazer o que é vida corrente para o invisível não tomado pela morte [?]. (LLANSOL, 2011c, p. 26)

Llansol diz que não pode perguntar: “A escrever tenho de saber, na maior das certezas”. Encorajar Vergílio a partir, sem medo, Vergílio o qual mais tarde será chamado de *O mais jovem*. Ficar sempre com a promessa de continuar a evoluir de forma perene, é, pois, “a árvore dos textos repartidos em livros”.

Na data de 15 de Março de 1997, Llansol (1997, p. 7, grifos da autora) escreve:

\_\_\_\_\_ *Inquérito às Quatro Confidências* é necessariamente uma montagem. Sobre cada texto escrito no decurso dos meses era preciso realizar *um trabalho* que desenhasse *uma linha de fulgor*, e a projectasse sobre um ser humano que morrera. Sei que havia nele uma força poderosa. Sei que tinha uma maneira de pensar. E o pensamento nele amplamente dominava. Sei que tinha um modo de sentir. Mas emoções que não lhe traziam prova, nem certeza. Tudo em nó e em contradição, impróprio, pois, para a travessia que profundamente desejava e temia \_\_\_\_\_ O livro nasce unicamente em resposta a esse desejo que, na realidade, sempre entendi como um pedido. “Ajude-me a atravessar a morte”. Não ajudei, *dei*. Falei, noutro lugar, de um pacto de bondade. Faz parte desse pacto não recusar a um grande criador o pedido “quando eu me for, feche o meu texto” que nos dirige.

O desejo de compor um corpo para o amigo, um corpo que permita a travessia. É o que move a escrita deste diário. Para tal, seria preciso fechar-lhe o texto, “lançá-lo para longe de si mesmo, retirá-lo do horizonte inclinado por onde flui, recolhendo os fragmentos decompostos na desmontagem e alargamento do tecido textual” (PAULA, 2016, p. 175).

No dia 27 de Maio de 1994, Llansol (2011c, p. 12) escreve uma conversa na qual Vergílio diz que “uma possibilidade de vida se mede pelos movimentos que ela própria traça, e às intensidades que cria”. Parece ser esse o meio de atravessar a morte, rumando em direção a esse fluxo de intensidades variadas que “orientam o vivo ao movimento” (PAULA, 2016, p. 178), por meio de um espaço que se funda no aberto da escrita, ao mesmo tempo que permite ao corpo reinvestir-se de libido pelo gesto de leitura.

Se a textualidade pressupõe, conforme afirma Paula (2016, p. 153), que o mundo seja dado em escrita e que seja apresentado como escrita, portanto, entregue à leitura e à tecitura, essa leitura “torna-se, novamente e infinitamente, uma escrita, um fazer singular, onde a própria legente/escrevente do texto é figura acolhida na forma que compõe”.

Para apreender este jogo singular llansoliano é que nos perguntamos: Como o par legente/escrevente se atualiza na textualidade de *IQC*? Até que ponto um encontro entre amigos pode produzir escrita e trazer para o texto a experiência de vivências afetivas, convite para se jogar com o corpo e o pensamento? De que modo a travessia da morte de Vergílio tem relação com o corpo como lugar de leitura, o “sexo de ler” llansoliano, e com a escritura como constelação de imagens, como ciência das fruições da linguagem? A hipótese que sobressai é que o legente/escrevente estrutura a textualidade que se faz em andamento, e convoca o crítico a um gesto de legência, levando-o a escrever ao lado e com o texto llansoliano, para ser acolhido na sua própria textualidade.

Ainda que no Brasil haja pouco conhecimento a respeito de Maria Gabriella Llansol, os trabalhos desenvolvidos sobre a autora crescem, em especial em Minas Gerais. Relativamente ao *corpus* desta pesquisa, notamos a importância de contribuímos com essa

produção, uma vez que poucos estudos foram realizados até o momento.

Tendo em vista que a transmissão do texto llansoliano se faz pela via dos legentes, os autores que fundamentam esta pesquisa são Lucia Castello Branco, João Barrento, Silvina Rodrigues Lopes, Janaina de Paula, Tatiane Souza, António Guerreiro, Etelvina Santos, Jonas Miguel Pires Samudio, entre outros – legentes llansolianos –, num diálogo com filósofos e demais escritores e críticos literários.

O modesto “quase-método” de Valéry, discutido por Décio Pignatari (1974), indica características de um metamétodo que possibilita não só detectar aproximações, mas as diferenças num contínuo aparente de fenômenos. Será utilizado nesta pesquisa, uma vez que seu método é da ordem do poético, e em Llansol há um deslocamento de vozes poéticas que se espalham e se misturam à sua voz via sobreimpressão – do mesmo modo que Barthes nos diz de um método, cujo objeto é senão a sua própria linguagem.

A dissertação, “A decisão do passo e o júbilo da travessia” – uma introdução ao *Inquérito às Quatro Confidências*: Diário III, de Maria Gabriela Llansol, organizar-se-á como uma escrita que se abre para fora de si mesma – tal qual a própria raiz do diário parece ser aquela que alarga o volume da escrita. Está estruturada em três capítulos. O primeiro, tem como título “Manter o começo prosseguindo”. Constituído de fragmentos que se prolongam no espaço contínuo da textualidade, como afirmado nesta introdução, parando, muitas vezes, de súbito e constantemente recomeçando, como assim o fez Llansol no livro *IQC*, nossos tópicos são interligados, “o disperso aparenta ser um livro todo só” – ou, podemos entender, um Texto todo só que compõe este estudo. Procuramos sustentar o que entendemos ser uma escritura que se faz em andamento, dando continuidade à Introdução – Eu vou.

O segundo capítulo, “Entrando no aberto do pensamento”, está subdividido em quatro tópicos que são ligados entre si e mantêm também sua estrutura fragmentária. Iniciamos com o tema “Abertura em direção a um transbordamento de alegria infinita”, seguimos com “Luz nascida da escuridão”, depois “Sob o luar libidinal”, e, por fim, “Experiências poéticas invocadoras do aberto”. Neles, apresentam-se a temática da amizade; o “sexo de ler”; “o pensamento libidinal”; a discussão se as figuras llansolianas são da ordem da metáfora; a relação entre ler e escrever para Llansol; e, fundamentalmente, privilegia-se como fio condutor o júbilo da travessia para pensar os encontros entre as figuras Vergílio e Gabriela.

O terceiro capítulo, “A travessia da língua”, está organizado em três partes: a primeira, “A vida como texto, como escritura”; a segunda, “Corpo ressuscitado no fulgor da escrita”; a terceira intitula-se “Torvelinho de intensidades”. Versa trazer para o campo do texto a linguagem em seu limite, numa articulação com o tema da morte, mas, principalmente, busca

relacionar com a vida em Vergílio (figura), na sua indissociável presença com a escritura llansoliana.

## CAPÍTULO I – MANTER O COMEÇO PROSSEGUINDO

### 1.1 Disponibilidade perante o devir

Era preciso vulto para escrever, e a palavra estava infantasiada demais para entrar no rol das coisas inexistentes. Um pouco de fantasmagórico poderia corporizar a insubstancialidade necessária para fazer correr a letra, mas, segundo as circunstâncias, tudo estava muito material. Tal qualmente como antes, queria a vizindade com o secreto de si mesma, e tinha esperança de, por simulação, arriscar-se num caminho quixotesco. Talvez refreasse a língua por cautela. Sabia que havia um apelo de vínculo para dar largas à imaginação. O nebuloso necessitava de laço que desse segurança para fabular-se com valentia. Não encontrava um para-quem. Quando o encontrou, pôde se entregar à escrita. Imersa no infinito, precisou, depois, retirar-se para ser fim. O outro a deixou sozinha com seus moinhos de vento, mas não sem espalhar – pensou agora, repousando as mãos no leito do texto – faíscas luminosas de presença: eram os primeiros vagidos de um contínuo anoitecer.

É por meio de uma “tagarelice” como “espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura”, como Barthes (2015, p. 9) havia indicado em *O prazer do texto*, que um espaço de fruição aqui se instaura. Sem saber onde o leitor está, é mister que eu o procure, diz-nos o escrevente, observando que a busca se relaciona com o espaço enquanto “possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”. Ou melhor, “É necessário que eu me perca”, como concebe António Ramos Rosa (1981, p. 42) a respeito do ato de escrever:

É indispensável não evitar tal risco, não temer perder-me ou, antes, temer e não temer perder-me (...). É uma busca obscura, incerta, cega, em que tento romper, abrir um caminho fora dos caminhos conhecidos – um caminho em que tudo é incerto porque os caminhos na página não estão traçados de antemão.

Não é preciso esforços para reconhecer a relação “escrever-viver”, uma vez que escrita e vida confluem no indefinido. Antônio Guerreiro (1986, p. 66), no “O texto nômade de Maria Gabriela Llansol”, apresenta o primeiro volume do diário da escritora, intitulado *Um Falcão no Punho*, publicado em 1985. Nele, o autor ressalta que a enunciação não está à parte do que é da ordem do vivido, uma vez que a própria vida é continuação do que se escreve. Entre viver e escrever, estabelece-se uma “relação amante”. Vejamos o que diz Llansol (2011d, p. 69) sobre a relação entre vida e 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 sopro no meu destino .

O diário não está orientado por uma cronologia. “Uma lógica nómada da vida impõe que o percurso existencial se dê no espaço e não no tempo: viver é viajar, entrar num processo vertiginoso de deriva e descentramento em relação a si próprio [...]” (GUERREIRO, 1986, p. 68), o que conduz um sujeito em viagem a viver a “voluptuosidade de um presente permanente”.

Silvina Rodrigues Lopes (1984, p. 19, 24), em seu ensaio “A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no *Livro do Desassossego*”, afirma que a escrita, ao destruir a ilusão da memória, não traça caminhos estabelecidos que lhe confirmam o estatuto de uma genealogia, mas “constitui-se antes como labirinto, dispositivo de captura das forças inexpressivas que compõem a realidade”, o que coloca a memória não como revelação do passado, mas como meio de produzi-lo, ou ainda “disponibilidade perante o devir (...) pensado em termos de uma descontinuidade fundamental”. Lopes (1984, p. 24) diz ainda:

O tempo de suspensão da certeza, (...) tempo de escrita, instaura entre o retorno do passado e o possível do futuro uma interrupção que não permite considerar o devir como uma progressão contínua mas sim como articulação do descontínuo. O que significa antes de mais que, não estando o passado em nenhum lado inscrito como tendo sido presente, o devir seja não só presença diferida mas também produção de diferença.

É nessa “produção de diferença” que o novo pode advir, que “escrever é virar a página e recomeçar” (LOPES, 1984, p. 19), como faz Bernardo Soares, semi-heteronímico de Fernando Pessoa, que é aquele que parte e permanece sempre eterno transeunte que, ao habitar poeticamente a cidade, “a revisita a cada passo, nela perdendo todos os passos” (LOPES, 1984, p. 21). A deambulação e a divagação, de acordo com Lopes (1984, p. 21), entram como modos da “não-direccionalidade consciente, que orienta nesta escrita [*Livro do Desassossego*] o encontro com o imperceptível, o infinitamente pequeno, o intervalar, o longínquo”.

Espaço de movimento, sem princípio e sem fim, o sujeito nele se figura e se desfigura, e se vê colocado perante a não possibilidade de atribuir sentidos. Dito de outro jeito, a espacialidade é “um perpétuo recomeço em torno de uma ausência de lugar (definido este pela sua fixidez), o que tende a instaurar na escrita momentos de um esquecimento sem algo de esquecido”. Vejamos o que diz o fragmento 87 do *Livro do Desassossego*, citado por Lopes (1984, p. 26): “Quem me dera, neste momento o sinto, ser alguém que pudesse ver isto como

se não tivesse com ele mais relação que o vê-lo – contemplar tudo como se fora o viajante adulto chegado hoje à superfície da vida!”.

Em *Des-figurações* (sobre o Livro do Desassossego), Silvina Lopes (1988, p. 61) escreve que, na referência pessoana, ver é um modo de pensar, mas, para além disso, é uma experiência na escrita dos limites da consciência. A questão da memória “implica pois que se procure (...) uma lógica que nos permita ler o (des)fazer da diversidade, que não conduz a uma (re)unificação mas sim a uma dispersão infinita” (LOPES, 1984, p. 21).

## 1.2 A aparição do diverso

Ao mesmo tempo que se distancia de um modelo tradicional de gêneros, o *Livro do Desassossego* afirma-se como

uma escrita na qual a noção de biógrafo é (des)construída no exterior de uma lógica dos factos ou de uma lógica do encadeamento de interpretações. (...) . Entre um fragmento e outro passam-se por vezes meses ou anos, intervalo durante o qual se esquece, retomando-se depois como se nada tivesse sido esquecido. (...). Neste livro, o fragmentário acontece por desastre, por impossibilidade de fazer de outro modo, porque o “eu” que se diz são fragmentos de ficções diversas: ficções passadas, presentes ou futuras, mas que só o são no momento em que se vivem-escrevem e nele o são no próprio movimento pelo qual se retiram numa sempre virtual transmutação (LOPES, 1984, pp. 19-20).

Dizer que “a noção do biógrafo é (des)construída no exterior de uma lógica dos factos ou de uma lógica do encadeamento de interpretações” é compreender que se perde a crença numa voz sagrada e totalizante, de que o homem é mediador, visto que se aceita a “responsabilidade de permitir a aparição do diverso”, conforme escreve Lopes (1989, p. 98), em resenha crítica a “Arte Tempo”, de Vergílio Ferreira, que complementa ainda que a interpretação não pode ser pensada como uma condenação a que somos votados pelo tempo, mas como meio pelo qual buscamos o limite em que a obra se ilimita por conta de um exterior que nos suspende e nos constitui.

De acordo com Mourão (1994), o abandono de qualquer posição de cientificidade perante a literatura advém do próprio estatuto de incerteza que se lhe reconhece. Sem a crença de uma “voz sagrada e totalizante” (LOPES, 1989, p. 98), está o inseguro, a singularidade infixável, que nos indica que “não pode haver ciência, apenas aproximações para um encontro” (MOURÃO, 1994, p. 248).

A normatividade supostamente objetiva dos métodos é preterida em nome de uma

ética de leitura mais exigente: a da solicitude para com o incerto, afirma Mourão. Um outro ponto em destaque é que, para ele, a partir de sua crítica à produção de Lopes, com o título de *A Aprendizagem do Incerto*, a reflexão teórica não pode ser entendida à maneira hegeliana, como superação da metáfora no conceito, mas, ao contrário, como construção de conceitos-metáfora que, ao mesmo tempo, são capazes de mostrar e fazer durar a energia disruptiva inerente à figuratividade da linguagem, conforme destaca Lopes em seu livro (MOURÃO, 1994). Mourão (1994, p. 249) ressalta que

os autores que ajudam a construir a reflexão teórica de S.R.L. [Silvina Rodrigues Lopes] sejam filósofos pós-hegelianos (desde Kierkegaard a Derrida e Deleuze), e que haja um certo efeito de escrita a atravessar a irredutível diversidade destes ensaios. (...). A escrita deixa-se atrair, em cada obra, por uma figura que dela emerge e pensa-a, não para a reduzir ao conhecido, mas precisamente para a subtrair a todo o conhecido.

O poema XIII, do *Livro das ignorâncias*, de Manoel de Barros, ajuda-nos a compreender o entretecer de sentidos:

[...] O chão deseja meu olho vazado para fazer parte do cisco que se acumula debaixo das árvores.  
O chão tem gula de meu olho por motivos que meu olho possui um coisário de nadeiras.

Para o poeta, a sua atividade poética, orientada pelo chão, pela terra, define-se pelo “movimento de jogar (-se) por terra, de colher coisas, nada, em suma, restos” (AZEVEDO, 1007, p. 43). “O chão tem gula de meu olho”, diz-nos Barros (2013, p. 297), e Llansol (1998, p. 2) escreve em sua *Carta ao legente*: “Penso nas companhias estelares de galáxias e no brilho que assumiram, a meus olhos, os sem terra e os vagabundos. Legentes da dor sem saber ler. Desprovidos de actos voluntários, nasceram com fome”.

Os “olhos” para Barros e Llansol parecem apontar para o potencial da linguagem, abertura para o encontro do diverso, cujos sentidos múltiplos esfacelam qualquer ideia instituída. Assim, sempre ao lado dos *vagabundos* e dos poetas, vadeamos “na corda bamba do sentido” (BARRENTO, 2010b, p. 22), “dando saltos e cambalhotas” (MONTAINGNE *apud* BARRENTO, 2010b, p. 22), sem pouso no saber. O escrever, conforme afirma Paula (2016), é escrever no fracasso e não desejar sair dele. É aí que a linguagem ocorre na desapareição de sua estabilidade, emergindo no aberto do mundo. Pessanha (2013, p. 19) corrobora tal ideia quando escreve:

A palavra da arte é coisa de recém-nascido ou de moribundo, de quem não está acostumado com o mundo, mas muito mais tocado pela sua emergência e pela sua desapareição do que envolvido na sua estabilidade. Tanto aquele que acaba de nascer quanto aquele que está para morrer sabem que a linguagem acontece em nossa boca

quando, desabados dela e desintoxicados dela, estamos tensos no surto-susto do mundo.

É no “surto-susto do mundo”, conforme diz Pessanha, que a linguagem acontece. O autor (2013, p. 18) fazia antes uma crítica ao escritor convertido ele próprio em especialista e profissional da literatura, e diz que essa reação contrafóbica ao fracasso levou a um fracasso ainda maior da literatura. Acompanhemos:

Em vez de ruminar o fracasso e deter-se na dificuldade cada vez mais aguda de dizer algo ou mesmo de, num grito, indignar-se com a situação [...] na qual nos encontramos – indignação à altura de quem sabe que perdeu o orvalho e sofre com isso –, em vez de ruminar esse acontecimento e adensar o silêncio e uma outra relação com a linguagem, o escritor atual tentou imitar o vigor do dizer dos especialistas e saiu por aí [...] atrás de ideias e de ter o que dizer [...], procurando assunto. O escritor atual tornou-se o camaradinho criativo atrás de ideias e histórias, um caçador de vivências e gírias. Em sua fuga contra o fracasso, ele parece ter esquecido que quem tem milhares de ideias e projetos é o publicitário; o escritor real muitas vezes tem apenas uma ferida cujo nome desconhece, mas que lhe concede silêncio e uma palavra gaga e balbuciante.

Se, por um lado, o escritor atual “tornou-se o camaradinho criativo atrás de ideias e histórias”, temos, por outro, escreve Pessanha (2013, p. 18, grifos do autor), um escritor de meia-idade, estabilizado no mundo, vivendo na precedência da palavra e das referências culturais:

é um produto cultural e um malabarista. Daí sua falta de vigor. Seus livros não *nascem*, mas são produzidos e já chegam com crítica e editora. A exemplo do colega acadêmico que explica tim-tim por tim-tim o que fará ao Lattes, o escritor profissional também ajusta seu dizer ao âmbito da compreensão de seu financiador e do mercado e, nessa calibragem mútua, garante-se a tautologia, a duplicação do mesmo, a agonia do “totalmente já pensado – totalmente já sabido”, nas palavras de Gilberto Safra em uma de suas aulas.

O autor fala de um escritor profissional que ajusta seu dizer ao âmbito do mercado e, nessa calibragem mútua, garante a tautologia, a duplicação do mesmo, a agonia do “totalmente já pensado – totalmente já sabido”. Há ainda uma outra perspectiva de escritor, não “profissional”, e que aponta também o risco de se querer dizer tudo, mas por meio de uma dimensão outra, totalmente diferente, e que diz respeito à necessidade de escrever. É Blanchot (2011, p. 48) quem nos diz:

[...] está ligada à abordagem [...] onde nada pode ser feito das palavras, donde se projeta a ilusão de que, se for mantido o contato com esse momento, mas voltado ao mundo da possibilidade, “tudo” poderá ser feito, “tudo” poderá ser dito. Essa necessidade deve ser reprimida e contida. Se não o for, torna-se tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que se realize.

Blanchot fala da necessidade da ilusão do todo ser contida para que a escrita se realize, e complementa ainda: “por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida”, ou no

momento em que se dribla esse impulso, que a conduta ulterior à obra deve despertar e apaziguar de maneira incessante, acolher e distanciar, dominar e sofrer sua força indomável, que todo escritor de cada tempo se surpreende, por tê-lo realizado sem naufragar.

### 1.3 A questão do método

No livro *Semiótica e Literatura*, Décio Pignatari (1974, p.16) reflete, no primeiro capítulo, sobre o modesto “quase-método” de Valéry. Esclarece que

apresenta, em verdade, características de um metamétodo que, operando por analogias, permita não só detectar semelhanças, mas também as desigualdades e diferenças num contínuo aparente de fenômenos, pois é ali justamente, nos interstícios desse contínuo, que se dá o fenômeno da criação, da invenção, da descoberta; que transponha para a metalinguagem analítica os processos de síntese que conduzem à criação, ou seja, um “método sob medida”, adequado a cada caso e derivado do próprio fenômeno observado – uma metalinguagem derivada da linguagem-objeto.

O quase-método de Valéry se caracteriza como metamétodo, uma vez que se propõe buscar descobrir os sutis dispositivos pelos quais o inventor estabelece nexos de continuidade singulares e surpreendentes. Coloca-se em questão, desse modo, os métodos preexistentes, instaurando o método que levou àquela descoberta específica e para a qual não existia método, conferindo a essa operação metodológica um caráter tanto heurístico quanto metalinguístico (PIGNATARI, 1974).

O protométodo ou quase-método de Paul Valéry é um método metalinguístico, e mais do que isso um metamétodo que procura aproximar a metalinguagem da linguagem-objeto. Segundo Pignatari (1974, p. 23), “é um método em que o chamado eixo de similaridade, paradigmático, se sobrepõe, se confunde, se projeta sobre o chamado eixo de contiguidade, sintagmático”, que é o processo da função poética da linguagem, de acordo com Jakobson, conta-nos o autor. É um “método propriamente poético. E pragmático”. No método valériano, conclui: o sintagma tenta aproximar-se do paradigma, a prosa da poesia, e esta de seu objeto.

Na música “Inclassificáveis”, que faz parte do CD *O silêncio*, Arnaldo Antunes (1996) rompe com limitações rígidas e traz a dimensão do mútuo:

(...)  
Somos o que somos  
Inclassificáveis

Que preto, que branco, que índio o quê?

Que branco, que índio, que preto o quê?  
Que índio, que preto, que branco o quê?

Não tem um, tem dois,  
Não tem dois, tem três,  
Não tem lei, tem leis,  
Não tem vez, tem vezes,  
Não tem deus, tem deuses,  
Não tem cor, tem cores,

Não há sol a sós  
(...).

Relativamente à discussão sobre o método, este também parece inclassificável, como o ensaio, de essência volátil, como definiu Eduardo Lourenço, dizendo ainda ser o ensaio um “O. L. N. I”, ou seja, um “Objeto Literário Não Identificado – nem identificável”, lembra Barrento (2010b, p. 28).

O hibridismo e a travestização compõem a lei do ensaio, diz o crítico português (2010a), em *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, do mesmo modo que recolhemos tais elementos na letra de Antunes. Por associação, pensemos nas palavras de Derrida, trazidas pelo autor (2010a, p. 27): “Não misturar os gêneros. Não misturarei os gêneros. E se fosse impossível não misturar os gêneros? E se existisse, alojado no próprio coração da lei, uma lei da impureza ou um princípio de contaminação?”. Se, com Lopes (1984, p. 21), falávamos da deambulação e da divagação como modos da “não direccionalidade consciente”, passeamos agora, junto a Montaigne (*apud* BARRENTO, 2010a, p. 28), pelo gosto de passear: “e a pena tem de acompanhar o movimento dos pés”. E se, muitas vezes, paramos e recomeçamos, deve-se ao fato de que a provisoriedade é a zona limite de risco e de ameaça, “é a forma moderna de apreender uma experiência em incessante fazimento e desfazimento” (MIRANDA *apud* BARRENTO, 2010a, p. 27), atingindo o “inclassificável”, o “não identificado”.

A orelha do livro *IQC*, de Llansol (2011c), escrita por Alice Ruiz, poeta, letrista, tradutora, publicitária, professora de haikai, leva-nos a observar que tanto o diário (?) quanto a estrutura do haikai parecem abrir frestas de infinito na realidade cotidiana, como também observa Antunes (1998, s/p) acerca do livro de Ruiz, *Desorientais hai-kais*:

Quando olhamos ouvimos pegamos cheiramos provamos é como se nunca houvésemos olhado ouvido pegado cheirado provado daquela forma e quando olhamos ouvimos pegamos cheiramos provamos de novo é como se nunca houvésemos olhado ouvido pegado cheirado provado daquela forma outra vez, e assim por diante, sempre a questionar nossa percepção das coisas, revelando muitas vezes o que já estava na cara, abrindo frestas de infinito na realidade cotidiana, com aquela lente microscópica ou telescópica no lugar do olho, ou com zooms repentinos

de um outro campo (“entre uma estrela/ e um vaga-lume/ o sol se põe) ou tempo (“era rio/ agora avenida/ rio da vida”). Apesar de estar usando aqui metáforas visuais, importa frisar o fato desses *hai-kais* estarem caracteristicamente marcados pela sinestesia, animando-nos muitas vezes os laços e atritos entre os sentidos (“noite no Sena/ o cheiro de açucena/ é nosso lume”; “vento seco/ entre os bambus/ barulho d’água”) (...).

É assim que Alice Ruiz vem nos proporcionando lampejos de intensidade concentrada,

como alguém que cuida há anos do seu jardim dos fundos, podando limpando semeando regando um espaço que se vai dominando sem domar, e de cujo contato diário horário minutário secundário brota uma sabedoria acerca de cada um daqueles caules, ramos, folhas e outras exuberâncias da cor mais verde que existe (ANTUNES, 1998, s/p).

Ruiz (2011, s/p) afirma que, em *Llansol*, cada acontecimento é uma “Cena Fulgor” - como “lampejos de intensidade concentrada” (ANTUNES, 1998, s/p) -, que pode ser tudo e pode ser nada, ao mesmo tempo. Os caules, ramos, folhas também fazem parte de sua ética: a da paisagem, que se sobrepõe ao humano. Seus personagens são “Figuras”, dos quais Pessoa, Herberto Helder, Rimbaud, Parmênides, Emily, entre outros, *Llansol*, conforme destaca Ruiz (2011), é legente-amante.

#### 1.4 Espaço figural

“Não perder o fio”, leio com *Llansol* (2011c, p.154), “sem ter a obsessão ou a angústia de o perder. E, na hora em que o há se fractura, deixar-me ir, ver onde sou levada, retomar a corrente, aceitar mudar de forma e, a partir dela, reaprender a ver”. O diário I, de *Llansol*, apresenta uma escrita densa que “rejeita liminarmente qualquer solução que se aproxime da notação desbragada do material que o quotidiano oferece”. O que se registra são as metamorfoses, a aceitação resignada dos espaços vazios da vida, o exercício da palavra em função de um espaço que é da ordem figural, no qual o próprio sujeito é uma figura que se encontra no mesmo nível de todas as demais figuras do texto. Guerreiro prossegue:

Que é afinal, esta ordem figural? São os pequenos indícios da vida, os rumores das coisas, os imperceptíveis sinais de plantas e arbustos, a exaltação afectiva pelos animais (são frequentes as incursões por territórios não humanos), a deslocação generalizada dos seres que os arrasta para um destino desconhecido.

“Nós construtivos’ do texto” é como *Llansol* (2011d, pp. 121) define figuras que, não sendo necessariamente pessoas, são “módulos, contornos, delineamentos”. Acompanhemos o começo da construção do espaço figural na obra da autora, que nos sinaliza um método de escrita importante para a análise da figura de Vergílio, em *IQC*. *Llansol* (2014, p. 56) escreve

no *O livro das comunidades* sobre esse espaço figural:

[...] bordo e penso que sei bordar; não sei como fiz esta associação mas logo depois reflito. Saber e ver. [...]. Com um dedo sobre a linha, prendo também os olhos ao tecido; verifico que vejo um extenso panorama, meus olhos fixos no castanho aveludado parecem voltar-se para todos os lados; soergo a agulha de feltro, o movimento parece-me semelhante ao da escrita, embora inverso. Não fui eu quem traçou este desenho que bordo, mas percorrendo-o com a agulha, reconstruo o nascimento do ato de desenhar; perco um pouco a noção do tempo como se o meu bordado estivesse prestes a desaparecer. Situo-me historicamente ao lado de outras mãos que bordariam tecidos de outra época. [...]. Passo da escrita ao bordado, traduzindo como se ambos fossem a minha palavra; por momentos, esqueço-me mesmo de que bordo, de tal modo os meus dedos se tornaram destros e o meu pensamento reflectido sobre o bordado, um pensamento. [...].

A respeito dessa perspectiva, em “Casca da textualidade – o mundo figural em Maria Gabriela Llansol”, Souza (2018) afirma que, pelo viés do bordado, vislumbramos a composição de um pensamento de Llansol que enfatiza um olhar amplificado, isto é, aquela que escreve, ao se colocar historicamente ao lado de diversas mãos, inclui, em sua trama textual, olhares vindo de fora. Tal movimento põe em causa uma lógica nomeada pela escritora portuguesa de “sobreimpressão” que ela mesma descreve: “Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto [...]. 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” (LLANSOL, 2014, p.55).

### **1.5 A respeito da sobreimpressão/ movimento de legência**

A sobreimpressão das vozes de outros na escrita, para além das leituras livres que Llansol fazia, ressalta também o seu trabalho como tradutora. Traduzidos pela autora, alguns poetas escritores são figuras de sua obra. Souza (2018) lembra que há, no exercício de tradução, de Llansol, um deslocamento de vozes poéticas que se espalham e se misturam à sua voz, na sua escrita, indicando uma aproximação produzida por um encontro.

Em Llansol, as formas de (re)escrita se designam de modo impróprio de “tradução”, não têm “autonomia enquanto tal nem cabem em nenhuma teoria da tradução, só podendo, por isso, ser lidas em função das noções próprias de 'texto' ou de 'poesia’”, afirma Barrento (2006, p. 176). O autor diz ainda da deslocação de textos poéticos alheios para dentro de uma escrita que, no limite, exclui a própria noção de poesia tal como ela é mais comumente entendida. No caso do texto em tradução llansoliana, o que há são formas de linguagem, que negam as teorias e as práticas da tradução.

Samudio (2015, p. 49, grifos do autor), em *O há de escrever: a poética figural em Inquérito às Quatro Confidências*, de Maria Gabriela Llansol, refere-se à tradução como

ato de ler que permite que o texto passe pelo *corp'a'screver* e seja endereçado a outra língua. A outra terra. A outro corpo. Consideramos que a tradução, em Maria Gabriela Llansol [Samudio diz], possui elementos diferenciadores de diversas práticas tradutórias. Em primeiro lugar, seu modelo não é do “palimpsesto”, mas o da cópia, entendendo a cópia dentro do movimento de *legência*, ou seja, o “mesmo” que aparece em outra língua é atualizado e transformado; desse modo, a tradução almeja atualizar as *cenias fulgor* do texto de uma língua para outra, que, no ato de tradução, é tomado em sentido de matéria textual. Disso, advém que a tradução de Maria Gabriela Llansol não se coloca ao lado dos lugares-comuns da “fidelidade”, “equivalência” ou “adequação”, mas sob o modo de uma “roubadura de fogo” [Barrento] dos textos lidos para colocá-los em outros espaços de leitura. Assim, entre dívida e dádiva, a tradução llansoliana revela os textos traduzidos como portadores de corpos próprios [Barrento], em que o ato de traduzir está envolvido como ato de fulgor do tradutor, figura de *legência*.

Acompanhemos o texto de João Barrento (2006), intitulado “Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder”, para melhor desenvolvermos os pontos importantes que foram elucidados por Samudio. De acordo com Barrento, traduzir dentro da norma, para Llansol, seria “violar” os seus princípios de escrita e aquilo que no outro respira e é transmutável para hoje. A tradução, não tendo como o modelo mais corrente de palimpsesto, mas o da cópia, é sempre atualizadora e transformadora. Mas, o que vem a ser a cópia? Llansol (2000, p. 144), no livro *Onde Vais, Drama-Poesia?*, parece oferecer um caminho:

porque copiar um texto o abre sem o violar e, quando pensamos que o sabemos de cor, muitas vezes adulteramos o que está escrito / mas esse adultério é pleno de ensinamentos, revela-nos o que o nosso sexo de ler está vendo, ou desejando, em contraponto à matéria do texto / e ao seu pensamento.

Por vezes, a tradução fulgoriza o que não era fulgorizado, ou ainda, não sabia que o poderia ser, afirma Barrento, sugerindo a existência de um inconsciente do texto do outro, que este desconhece. Contra todos os princípios de “fidelidade”, “adequação” ou “equivalência”, o autor diz que um texto rebela-se contra o outro: “Essa luta joga-se no terreno da descoberta e reconstituição de focos de intensidade alheios que se irão tornar próprios” (BARRENTO, 2006, p. 177). Para exemplificar, sigamos com um fragmento, de Llansol (2011c, pp. 37-38), retirado do livro *IQC*, em que Gabriela descreve um diálogo com Vergílio:

– Vergílio?  
 – Sim?  
 – Vamos mudar a cor e a grafia do A de Rimbaud? Lembra-se do que ele escreveu?  
 “A estrela choveu rosa no coração do teu ouvido atento/ O infinito rolou alvo no teu corpo, da nuca aos rins/ O mar orvalhou ruivo os teus seios de rubro cobre/ E o

Homem sangrou negro no teu flanco sem fim”.

– Ele identifica o A negro e o Homem.

– Sim. E o alvo com o infinito. Mas, na nossa língua, alvo é disseminado pelo verbo, no branco e no alcance.

– E como ficaria?

– Há.

– E a cor?

– Ver-íamos.

Podemos afirmar, com Barrento (2006, p. 177), que Llansol, como no fragmento aludido, “lê sinais no texto do outro e põe o seu próprio texto 'a arder sobre eles” – como bem observado desde *O Livro das Comunidades*, quando começou a ler e a reescrever o texto de João da Cruz.

Desta forma, poderia dizer-se que não há tradução em Maria Gabriela Llansol. A tradução é antes uma “roubadura de fogo”, de fogos, “um Promoteu que desloca o fogo morto do Olimpo (de poetas já 'clássicos') para outra casa e outra paisagem – outro Lugar –, num movimento de exílio para dentro (do Texto) (...)” (BARRENTO, 2006, p. 177).

O texto traduzido é uma dívida que se paga, dívida para com a língua sujeita à “impostura”, contrato com o Vivo e os excluídos da História, e uma dádiva que se faz, o resultado de um dom (“emprestar sem nada esperar”) em que o original se rarefaz para que a tradução “dê lugar às imagens vivas e o seu rosto faça nascer um novo rosto próprio”, ressalta Barrento (2006, p. 177).

Tomemos as palavras de Llansol (2011a, p. 62), em entrevista a Graça Vasconcelos sobre Parménides, de quem é legente-amante:

Foi um pré-socrático, Parménides, que introduziu, digamos, (...) [a] noção do “há” em oposição à noção de movimento. Digamos, o “há” é a certeza inabalável de que há um núcleo que nunca será destruído e que tem sua existência nele próprio. Eu penso que a energia de certos autores, ou de certos seres humanos, de certos viventes, se funda precisamente nessa existência, nessa força, nessa pujança que lhe assiste sempre com a convicção de que ela nunca se romperá e nunca atingirá o fim.

De acordo com Samudio, a expressão “digamos” indica que o movimento de *legência*, efetuado por Llansol em *IQC*, parece não promover uma simples identificação entre Ser e *há*, como se fossem sinônimos. Antes, o *há* llansoliano “é uma *legência* do “Ser = é” de Parménides, *legência* marcada pelo lugar textual, pela *cena fulgor* em que é retomado.

Eiras (2009, p. 184), no texto “O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol”, destaca que a citação [de Parménides] avança afirmativamente, com os verbos “há” e “é”, que “parecem já uma citação do *Poema* grego: não há recusa do ser, há atenção ao distante – e à distância de quem está tão próximo”. Para Samudio (2015), o autor não atenta que a *legência* inscreve a continuidade no devir e no

*mútuo*, o que faz não haver uma relação via sinonímia entre “há”, “ser” e “é”, a menos que a *legênci*a seja considerada um trabalho de “citação” ou “transposição conceitual”, como Eiras parece fazer. De igual maneira, continua Samudio (2015, pp. 45-46, grifos do autor):

parece-nos, no mínimo, discutível afirmar que a *textualidade Llansol* não “recusa [o] ser”, carregado que o conceito está de conteúdo ontológico e metafísico. Tal posicionamento nos parece mais questionável, considerando que, em Llansol, o pensamento não se apresenta de modo conceitual, não podendo, pois - e isso na esteira de Heidegger -, considerar a *textualidade* como Filosofia, visto que, nessa – em alguns autores mais que em outros, por certo –, a ideia de sistema, de logicidade e de rigor racional são marcas fundamentais.

No mesmo ensaio, Eiras, diz-nos Samudio (2015, p. 46), questiona-se se o fato do poema “Vogais”, de Rimbaud coabitar com o *Poema* de Parmênides, seria uma “revisão llansoliana de Parmênides?”. Para Samudio (2015, p. 46, grifos do autor), a questão não aparenta ter pertinência, uma vez que “a *legênci*a não parece impor 'revisão' a qualquer texto de que se aproxime em sobreimpressão; antes, a *legênci*a faz os textos vibrarem, nesses encontros, abrindo-os como paisagens em movimento, uns sobre os outros”.

De acordo com Barrento (2006, p. 179, grifos do autor), Llansol trabalha sobre a substância do outro para fazer nascer um texto próprio com corpo próprio:

O outro é interlocutor, e entre ele e o seu legente/ textuante levanta-se o imperativo de uma instância terceira (...) que não se pretende “verdade” do texto primeiro, mas um discurso que fala na língua do texto próprio, trazendo à luz (...) a manifestação daquilo que dorme no original, do inconsciente do texto, para lá do significado (...).

No texto-em-tradução de Llansol, o autor afirma que os restos do insignificado irrompem aqui e ali como clarão, que faz, como disse também Samudio, “os textos vibrarem, nesses encontros, abrindo-os como paisagens em movimentos, uns sobre os outros”.

Aparecendo fragmentado, lido, traduzido em *legênci*a, em dois lugares de *IQC*, o *Poema*, de Parmênides, confronta as leituras que buscam vislumbrar sinonimicamente qualquer proximidade entre o *há* llansoliano e outra forma de *há*. O *há* de Llansol, para ser entendido, é ponto no qual as linhas de reflexões variadas cruzam-se e se abrem ao infinito dos sentidos, expandindo-os, indicando que esse *há* único é figura de escrita-pensamento (SAMUDIO, 2015). É o que se percebe ao seguir os rastros de Llansol (2011c, pp. 49-50), no fragmento do dia 1 de Março de 1995:

(...) e ninguém disse nada. Senão hoje:

“as éguas que me conduzem levaram-me tão longe quanto o meu coração podia desejar”.

– Gabriela, mas esse é o início do poema de Parmênides”  
“arrastaram-me...”

– Sim.

“pelo caminho que abunda em revelações do deus  
o caminho que leva o homem que sabe  
foi por ele que fui levado pelas éguas prudentíssimas  
mulheres jovens indicavam-nos o caminho”

– Deixe-me traduzir.

– Traduza.

“quando as Filhas do Sol, deixando para trás as moradas da noite, estugavam o passo  
para correr na luz do dia, afastando com as mãos os véus que lhes cobriam a  
cabeça”.

– Atavam à cintura os xailes da mente.

– É bem provável!

“eis as portas que dão para os caminhos da Noite e do Dia é a Justiça flamejando de  
rigores que guarda as chaves do  
duplo uso  
as mulheres jovens seduziram-na com palavras meigas e convenceram-na a tirar  
depressa o ferrolho das portas  
e as portas aladas abriram-se de par-em-par, deixando à mostra o espaço vazio entre  
os batentes  
por onde se apressam a entrar, guiando as éguas e o carro pela estrada larga”

– Sabe os nomes das jovens que o conduzem?

– Que me conduzem?

– Não é o Vergílio que vai sobre o carro, ao encontro do deus?

– Em primeiro lugar, não é um deus, mas uma deusa.

A Justiça. Em segundo lugar, não sei se sou eu. Mas se for?

– Se for, chamam-se Bárbara, Mónica, Sandra...

– Adiante!

“e a deusa acolheu-me com benevolência, pegou na sua a minha mão direita, e  
falou-nos nos seguintes termos:

ó Jovem

não foi de certeza uma sorte funesta que te arrastou para este caminho, tanto mais  
que é um caminho desviado do comum dos homens

importa que sejas ensinado

que aprendas a ter um coração que não treme diante da verdade

e que conheças o que trama os mortais: nada têm de verdadeiro em que se possa  
confiar”.

– E... se eu for o Jovem, a Gabriela quem é?

Uma tradução de Parmênides.

Depois de algumas páginas, em 2 de Março de 1995, o poema segue:

– Gabriela, como vai dizer, agora que saiu do texto?

– Vergílio, como vai dizer, agora que é *O Mais Jovem* ainda por escrever?

“Pois bem, eu vou falar e tu, Jovem, escuta as minhas palavras, e guarda-as  
na memória;

vou dizer-te quais são as duas únicas vias de procura que existem”.

– Vergílio, escute.

– Estou a ouvir.

– Não, é outra coisa. Não me estou a referir ao poema de Parménides que me  
está a ler. É outra coisa que lhe queria dizer.

– Diga então.

– Não. Posso dizer depois. Peço-lhe que continue a leitura.

“a primeira \_\_\_\_\_ como há, e como não é possível que não haja,  
 é o caminho em que se pode confiar,  
 porque segue a Verdade.

a segunda \_\_\_\_\_ a que afirma que o há não há, e que o não-há é necessário,  
 esta via, confia no que te digo, é um atalho  
 onde não há nada em que nos possamos fiar” (LLANSOL, 2011c, pp. 56-57).

Uma leitura de Parmênides.

Tanto a tradução quanto a leitura referem-se ao *Poema*, de Parmênides (2010, p. 54-55), transcrito, parcialmente, a seguir, nos trechos que se relacionam com a *legência* de *IQC*:

1 – Os cavalos que me conduzem levaram-me tão longe quanto meu coração poderia desejar, pois as deusas guiavam-me, através de todas as cidades, pelo caminho famoso que conduz o homem que sabe. Por este caminho fui levado; pois por ele me conduziam os prudentes cavalos que puxavam meu carro, e as moças indicavam o caminho.

O eixo, incandescendo-se na maça – pois em ambos os lados era movido pelas rodas gigantes –, emitia sons estridentes de flauta, quando as filhas do sol, abandonando as moradas da noite, corriam à luz, rejeitando com as mãos os véus que lhes cobriam as cabeças.

Lá estão as portas que abrem sobre os caminhos da noite e do dia, entre a verga, ao alto, e em baixo, uma soleira de pedra. As portas mesmas, as etéreas, são grandes batentes; a Justiça, deusa dos muitos rigores, detém as chaves de duplo uso. A ela falavam com doces palavras as moças, persuadindo-a habilmente a abrir-lhes os ferrolhos trancados. As portas abriram largamente, girando em sentido oposto os seus batentes guarnecidos de bronze, ajustados em cavilhas e chavetas; e através das portas, sobre o grande caminho, as moças guiavam o carro e os cavalos.

A deusa acolheu-me afável, tomou-me a direita em sua mão e dirigiu-me a palavra nestes termos: Oh! Jovem, a ti, acompanhado por aurigas imortais, a ti, conduzido por estes cavalos à nossa morada, eu saúdo. Não foi uma mão do destino que te colocou sobre este caminho (longe das sendas mortais), mas a justiça e o direito. Pois deves saber tudo, tanto o coração inabalável da verdade bem redonda, como as opiniões dos mortais, em que não há certeza. Contudo, também isto aprenderás: como a diversidade das aparências deve revelar uma presença que merece ser recebida, penetrando tudo totalmente.

2 – E agora vou falar; e tu, escuta as minhas palavras e guarda-as bem, pois vou dizer-te dos únicos caminhos de investigação concebíveis. O primeiro (diz) que (o ser) é e que o não-ser não é; este é o caminho da convicção, pois conduz à verdade. O segundo, que não é, é, e que o não-ser é necessário; esta via, digo-te, é imperscrutável; pois não podes conhecer aquilo que não é – isto é impossível –, nem expressá-lo em palavra.

Samudio (2015) ressalta que em várias vozes, o *Poema* é traduzido: Gabriela, Vergílio, o texto. Escrito em língua original pode, pelo encontro com outra língua, seguir seu caminho como poema; e que, agora, na *textualidade* de Llansol, diz o autor, é acolhido na metamorfose do fulgor. Barrento (2006, p. 182) afirma que Maria Gabriela Llansol acena aos “núcleos de fulgor’ do seu texto e com eles se funde num texto único em que não existe diferença essencial entre ler, escrever e traduzir”, e, diz ainda o autor (2006, p. 181), que “lendo como legente, o leitor (tradutor) é textuante, co-agente da produção do texto”, tornando a tradução

ela própria “legente”.

“A textualidade traduz o poema e o apresenta à leitura que, nessa operação de *legência*, desloca a ideia de 'Ser' como o que 'é', e permanece poema, mas agora tomando pela abertura em expansão do há” (SAMUDIO, 2015, p. 49, grifos do autor). Retomadas na *legência*, temos as imagens das jovens, da deusa justiça, dos cavalos, das éguas, do jovem. Outra marca, além da tradução realizada em *IQC*, é que mesmo que esteja dividido entre dois dias, em trechos que estão relacionados com os dois primeiros fragmentos de o *Poema*, em Llansol, afirma Samudio (2015, p. 50), a *legência*, enquanto leitura-tradução, acontece entrecortada pelo diálogo “– numa *legência* dos diálogos platônicos, com o acréscimo do afecto e da leitura envolvidos no encontro, e não como discussão de tópicos reflexivos num método maiêutico”. Pouco a pouco, o diálogo vai situando as figuras de Gabriela e de Vergílio como partícipes do fragmento e, em momento posterior, com a sua entrada textual já realizada:

[...] a mudança já não diz de “algo” que “há” – como o “Ser que é” –, mas, tão somente, que “há” e “não há”. Não mais predicativos são vinculados ao sujeito verbal, pois não há mais sujeito, nome, eu, ou ele; talvez nem verbo, se entendermos o verbo como ação realizada. Com isso, o predicativo “é”, com caráter de essência e ato puro, e que leva à sinonímia “Ser=Ser”, é abandonado, e a escrita é tomada de simplicidade: *há* (SAMUDIO, 2015, p. 50, grifos do autor)

De acordo com Samudio, uma metamorfose “dá-se”: do “Ser = é” ao *há*, sendo possível ver, nessa *legência*, efetuada pelo movimento de ler-traduzir que, conforme Benjamin (2001, p. 207) sustenta, “o maior elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu aparecimento, não é poder ser lida como um original em sua língua”. O autor afirma que a tradução verdadeira não encobre o original, não o tira da luz, e apresenta como exemplo os cacos de um vaso:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso.

A tradução deve abstrair do propósito de comunicar. Para Benjamin (2001, p. 197), nela, na tradução, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento”.

Barrento (2006, p. 179) nos diz que a tradução de Llansol “choca os não iniciados no seu Texto, e toca aqueles que são seus 'legentes' e mais facilmente podem intuir e entender o que 'está a acontecer' nas suas versões aparentemente arbitrarias”.

Talvez, poderíamos afirmar com Samudio que o que fica no encontro entre os textos de Llansol e Parmênides, como o que os une, seja o vislumbre de uma cena desenhada num poema como caminho que se deve seguir; a via; marca da *legência*; da *sobreimpressão*.

### 1.6 Os traços biográficos/ a lógica biografemática/ as “cenas fulgor”

As figuras virtuais em Llansol criam um corpo de afetos, cuja função é dar sustentação ao texto. Chamam-se aqui os “existentes-não-reais” e “reais-não-existentes”. De acordo com César Guimarães (1997, p. 220), são seres de linguagem que, ainda que seus nomes refiram-se a seres que de fato existiram, não são personagens romanescos: “essas figuras são, por assim dizer, o nome próprio da escrita, nomes retirados dos textos lidos e transformados em habitantes do que Llansol denomina mundo figural”. Mas há os traços biográficos, afirma Souza (2018, p. 9), as marcas recolhidas de cada figura que são como “saliências de um relevo, que se ressaltam diante de um determinado sujeito que as olha”.

Se retomarmos a corrente, como disse Llansol (2011c), não teremos dificuldades em aproximar “as marcas recolhidas de cada figura” (SOUZA, 2018, p. 9) com o que nos indicou Lopes a respeito da definição de “ver”, em Fernando Pessoa. Lembremos que Lopes (1984, p. 21) refere-se a uma experiência na escrita dos limites da consciência fundamentalmente, que orienta “o encontro com o imperceptível, o infinitamente pequeno, o intervalar, o longínquo”. Se, por um lado, temos um espaço de movimento deambulante, por outro, temos também em Llansol, nas palavras de Souza (2018, p. 8), um olhar que “vagueia pelo atemporal dos vocábulos, é atraído por um contraste entre o espaço, o volume sonoro e as palavras”, e como resultado desse encontro está “o desejo de que os nomes toquem as coisas em seu ponto material”.

Os traços biográficos são como pontos, minúcias que parecem escapar ao sentido que, tal como o *punctum* barthesiano, afirma Souza (2018), para localizar o acaso da fotografia, pune quem o vê como uma picada – diz ainda a autora ao definir o que Barthes chamou de biografema – ao deixar marcas no corpo daquele que o encontra.

De acordo com Eduardo Prado Coelho (2014, p. 219), o trabalho biografemático constituiria, na obra de Llansol, “verdadeiros encontros espectrais”. Alguns pormenores são destacados pelo autor, tais como: “sinais do rosto, mancha dos vestuários, gestos do quotidiano, refeições, palavras, mais palavras feitas texto, sons, às vezes melodias, restos de cantatas, poeira solta dos poemas, matéria que vagorosamente range e roda sobre si mesma,

serradura e lixo”.

Como bem diz o texto “Casca da textualidade, no mundo figural da obra de Llansol”, tudo isso se combina e liga às “cenas fulgor”, que conectam, por sua vez, os livros. O texto de Llansol, portanto, não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas “segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor” (GUERREIRO, 1986, p. 69). Ressalta Souza, ainda, que é por meio da própria lógica biografemática que o encontro das figuras se faz. A respeito, Llansol (2011a, pp. 11-12) aproxima Bach e Fernando Pessoa. Conta que certa vez foi a uma livraria e se deparou com um volume que continha uma série de documentos de tipo oficial relacionada com a vida prática de Bach:

Quando os percorri senti que aqueles documentos eram capazes de gerar energia, dando uma imagem consistente da vida de Bach, através, por exemplo, de uma relação dos móveis que havia em casa dele e de outros detalhes que parecem extremamente banais mas que davam uma medida de Bach e da sua época. Quase ao mesmo tempo tinha saído *O livro do desassossego* e eu lia bastante Fernando Pessoa. E pareceu-me evidente que havia um elo profundo entre os dois, por antagonismo: Bach, um homem cheio de poder no seu corpo, uma globalidade física e mental, a casa organizada, podendo apoiar-se na mulher e ter filhos; e Fernando Pessoa, um ser sem espaço próprio por base. Tornou-se premente operar num texto a união antagónica entre os dois.

Como em destaque, temos um encontro marcado pelo antagonismo das duas figuras, que se realiza pela lógica biografemática. Na referência llansoliana, um encontro que reúne e atrai, pouco a pouco, a comunidade dos absolutamente sós (SOUZA, 2018). A partir disso, talvez seja possível encontrar um ponto de aproximação com o “modesto quase-método” de Valéry, que apresenta, como vimos, características de um metamétodo que permite não só detectar semelhanças, mas também as desigualdades e diferenças num contínuo aparente de fenômenos (PIGNATARI, 1974, p. 16).

Se pensarmos nas figuras Gabriela e Vergílio, no livro *IQC*, será possível observar a união também antagónica entre os dois. No dia 19 de Julho de 1994, lemos:

Ao jantar, no restaurante chinês da rua Coelho da Rocha – alguns amigos presentes. Fiquei ao lado de Vergílio que, quando interrompia o diálogo com a juventude da Cristina e da Sandra, se “metia comigo”, a propósito de Spinoza.

– E se falássemos antes sobre *O Encontro Inesperado do Diverso*? – Mas ele não queria. Acabou, no entanto, por se embrenhar com o Augusto na magna questão da sua vida de escritor – a natureza e o futuro romance.

[...]

– De que conversavam? – perguntei ao Augusto.

– Eu com o Vergílio?

– Sim.

– Depois falamos se quiseses. Há uma sensação mais forte e, de longe, prioritária. Hoje, durante as leituras, compreendi como aqueles textos tinham leitores, e que leitores são: gente que lê, que procura sentido sem crença e sem mentor. Senti que te protegiam – o que é a forma possível de serem benevolentes.

Que uma sensualidade leve e indelével corria entre as pessoas.

– Uma espécie de sexo de ler?

– Sim, não senti posse mas apropriação. Mas o que mais me impressionou foi descobrir que estávamos a fazer um acto estético, um acto de beleza consciente. Foi grande sem nunca ser imponente, nem impositivo. Tomava-se o que se queria, e levava-se o que se podia. Por momentos, não fomos impotentes, nem ladrões. De mais forte, foi o que senti.

– E com o Vergílio?

– Também deve ter sido algo de semelhante. Mas, nele, esses sentimentos entram em guerra com tudo o que ele sabe. Sentia-se bem, mas sempre precavido. Com ele, tenho muitas vezes a quase certeza de que usa o pensamento contra aquilo que sente. (LLANSOL, 2011c, pp. 18-20).

Sigamos mais um pouco na leitura, com algumas passagens do dia 20 de Julho de 1994:

[...]

– De que falaram então?

– Já te contei um pouco ontem. Por vezes, é-me difícil conversar com o Vergílio porque ele desloca-se quase sempre do geral para o particular. Como desse geral sabemos muito pouco, nem o geral fica efectivamente fundado, nem o particular adquire força. Antes pelo contrário. Perde força que tem, e dilui-se. Eu sei que a única coisa que interessa ao Vergílio é o romance dele e a encruzilhada em que ele se encontra mas – em vez de abordarmos essa questão diretamente –, damos uma grande volta pela crise do romance em geral. O que depois daquela sessão, confesso que me foi particularmente penoso.

– Mas parecias-me tão, tão atento...

– O Vergílio merece-me todo o respeito. É alguém. Gosto muito dele e do seu problema: incomoda-me a maneira como o equaciona. A questão do Vergílio não é a crise do romance, é outra realidade totalmente diferente. A crise é – nele –, um conceito-simulacro.

Por exemplo, fez sobre o teu livro observações técnicas muito pertinentes. Era manifesto que o tinha lido. Para ele, o teu livro podia ser visto como uma forma irónica de mostrar como se constrói a forma-romance, e como esta condiciona e orienta o olhar do leitor. Todo o romance é feito de fragmentos a que o autor apaga a data. Todo o romance tem por horizonte o autobiográfico onde o autor se esconde para tecer os fios da sua história como se fosse um outro e como se aquela aventura-problema não fosse a dele, nem ele parte dela. [...].

Ora ele observou que tu, por vezes a anos de distância, não apagas o rasto do teu trajecto. Tudo é fragmento; tudo está datado; nada segue uma ordem cronológica. Muitas vezes é preciso esperar pelo passado para compreender o futuro. Outras vezes, não. Que o tempo não conduz. Que o fio condutor está na lógica dos encontros. As figuras do texto, que já vêm de muito longe, não prosseguem um enigma, nem vivem um drama: dedicam-se a experimentar vivências afectivo-mentais consequentes. Reparou que, sem o menor traço de confessionalismo, fazes tua a busca delas. E, acima de tudo, não lhe escapou que, nessa procura, se joga o corpo e o pensamento.

E é isto o que, efectivamente lhe interessa. A pergunta de Vergílio é saber se o teu texto é possível, se há nele uma espécie de garantia de verdade, como a que a fé proporcionou à crença e a ciência experimental à razão.

Se houver...

– Meu Deus, que importa o fundamento?

– A chatice é que a maior parte das formas de pensar é disso que anda à procura. Seja como for, ele segue atentamente o teu texto. Seria muito longo explicar os motivos dessa atenção. Mas sei que assim é. Ele é uma espécie de companheiro observador – empático e crítico –, ao mesmo tempo. Em *Um Beijo Dado Mais*

*Tarde*, Témia procurava um companheiro filosófico. Pois bem, eu penso que ele é o teu companheiro filosófico. Na prática, é-lhe indiferente saber se o texto continua, ou vem substituir, ou remodela o romance. O que ele quer saber é se ele produz uma certeza sobre a qual se possa apoiar a vontade – como lhe aconteceu com *Aparição*. A famosa “evidência do sangue” do Vergílio, fundadora de um novo “equilíbrio interior”. Para ele, o teu texto transporta uma evidência igual ou superior mas qual, vá lá saber-se... O que não deixa de ser curioso – uma evidência enigmática. (LLANSOL, 2011c, pp. 22-24)

Em *O sonho de que temos a linguagem*, que são excertos extraídos de *IQC*, não publicados nesse volume, Llansol (1997, p.7, grifos da autora) acrescenta nunca ter discutido com Vergílio Ferreira, nem mesmo sobre Spinoza: “[b]astava-me saber, na hora decisiva, o texto lhe podia \_\_\_\_\_ e devia dar *um envolvente do espírito* que ocupasse, eficazmente, o lugar do corpo irremediavelmente perdido”. A autora diz de um envolvente que, livre mas frontalmente, pudesse atingir o cerne da indecisão. O texto quis lhe dar um corpo de fulgor, integralmente feito de linguagem.

Llansol diz saber que o pensamento nele amplamente dominava, que havia um modo de sentir, mas emoções que não lhe traziam prova, nem certeza. O texto “[f]ê-lo [...] re-visitar a sua espantosa intuição inicial, despindo-a radicalmente de qualquer psicologia e posicionando-a como sémen de um novo pensamento sobre o mundo. *Nele e aqui*, houve essa possibilidade aberta. Foi essa *Aparição* que ele nos trouxe, e que ficou por pensar.” (LLANSOL, 1997, pp. 7-8, grifos da autora).

### 1.7 A Casa/ em direção ao infinito literário

O livro *IQC* é o último Diário (III), publicado ainda em vida pela autora, no ano de 1996. Em 04 de Fevereiro de 2012, João Barrento (2012, s/p) escreve ao *Estadão* uma crítica sobre os “Diários de Llansol”, numa matéria de nome “Um conjunto de espirais”. Lembra que a escrita nos cadernos, una e diversa e sem finalidade imediata, aponta, em Llansol, para a existência de um diário interminável. O autor salienta tratar-se “de privilegiar a pulsão da escrita e o resultado imprevisível da passagem do caderno ao livro, por meandros que hoje vamos conhecendo melhor”.

Sem pretender “atingir a glória nacional”, a expectativa de Llansol é tão somente que chegue o instante do encontro com o leitor; num projeto de diário de 1981, a escritora (*apud* BARRENTO, 2012, s/p) teria também dito: “eu não sou escritor como eles, a escrita conduz-me, e eu devo, para o leitor a quem ela for dirigida, dar-lhe a forma de livro (...)”.

Seus três Diários e as entrevistas que os acompanham são exemplo “da amplitude, da originalidade e da vibração de uma escrita que em vida da autora fez nascer cerca de trinta livros”. O resto, segue Barrento (2012, s/p), é a continuação desses livros: “tentaremos ir revelando, se para isso tivermos tempo de vida, a verdadeira dimensão desse rio contínuo e torrencial de escrita, a partir das quase 30.000 páginas do espólio que a Maria Gabriela Llansol nos legou”.

Nessa perspectiva, Etelvina Santos (2015, p. 11), na Introdução do livro *Llansoliano*, intitulado *O azul imperfeito – Livro de Horas V (Pessoa em Llansol)*, escreve:

[...] os cadernos e a escrita avulsa de Maria Gabriela Llansol constituem, a partir de finais dos anos sessenta, já em Lovaina, o depósito inicial da escrita dos livros que seguiram, quase sempre com esse carácter híbrido e essa marca inconfundível do texto llansoliano, entre o brilho súbito da imagem que se impõe e a forma acabada do pensamento e da expressão, numa escrita estrutural e geneticamente não linear e não sequencial, mas contínua, imparável e torrencial como um grande rio.

De acordo com Barrento (2012, s/p), nos inéditos dos primeiros cadernos manuscritos, vislumbramos o carácter atípico dos diários. Etelvina (2015, p. 10) confirma as palavras de Barrento quando escreve: “Evitaremos [...] toda a espécie de 'cirurgias editoriais', mantendo o carácter não sequencial, heteróclito [...] destes Diários atípicos e papéis dispersos, aparentemente sem centro”, e cita Llansol, no texto escolhido pela escritora como abertura do primeiro *Livro de Horas*: “\_\_\_\_\_ a primeira imagem do Diário não é, para mim, o repouso na vida quotidiana, mas uma constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras”.

Do introspectivo ao crítico, do contemplativo ao irónico, do diarístico ao ficcional, Barrento (2012, s/p) afirma que essas constelações formam uma rede densa e múltipla de registros variados: “É sempre o livro e a escrita, e não a 'obra' ou a 'literatura', que nascem do caderno manuscrito, verdadeiro lugar seminal e caos original de onde surge toda a escrita de Llansol, o seu livro único”. Souza (2017, pp.161-162) ressalta:

Há, ainda, muitos escritos deixados por Llansol e que hoje compõem o seu espólio (setenta e seis diários numerados por ela, além de outros cadernos e outros registros, como folhas soltas e datilografadas [...]). Antes de sua morte [...], Llansol manifesta o desejo de publicar esses cadernos, chegando a acompanhar a transcrição do primeiro deles – nomeado por ela, de forma genérica, como Livro de horas. Esse trabalho, que hoje é feito pelo Espaço Llansol [associação que se dedica ao estudo da obra literária de Llansol], já conta com a publicação de cinco desses diários [...].

Em “O devir de um livro-raiz: o diário como apoio à escrita de Maria Gabriela Llansol”, Souza (2017) diz que nesse material que compõe a obra, há quase sempre o local e

período em que os textos foram escritos. Essa prática diária da escrita tenha, talvez, tornado-se um método que possibilitava a Llansol dar continuidade aos seus livros, resvelando que “tudo está ligado a tudo e sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte” (LLANSOL, 2011a, p. 51).

Entendemos, assim, que há uma unidade, ainda que pareça não haver lógica: “o disperso aparenta ser um livro todo só” (SOUZA, 2017, p. 163). É possível articular essa forma de composição do texto com a seguinte elaboração de Mathias (1997, p. 46), citada por Souza (2017, p. 168): “escrita do efêmero, o diário é um dia que não tem fim. Não há capítulo final porque todos são, e nenhum o é”. Distinto da autobiografia, que “é uma retrospectiva; o diário [é] um devir”, ou, como afirma Mallarmé (2010, p. 1730 *apud* SOUZA, 2017, p. 168), quando fala do desejo em compor um Livro absoluto, é um livro “feito, sendo”.

Parece ser nessa direção que podemos ler o fragmento de Llansol (2009, p. 115), escrito em 04 de janeiro de 1976: “Todos estes textos integram o texto do meu livro. Livro único, que aparece publicado em lugares, datas, textos ou volumes diferentes. O volume da escrita não me largava\_\_\_\_\_”. Eis a incumbência de Llansol, diz Souza (2017), escrever para compor um livro único, que, ao se fazer, prolonga-se expandindo o volume da escrita.

Em outro fragmento de diário, datado em 27 de março de 1979, Llansol (2011d, pp. 9-10) afirma:

Tal como sou acompanhada pelos lagos – águas adormecidas naturais e duráveis –, de igual modo deve fazer parte da sombra, que se desloca comigo, inscrever os dias estendidos por longo período de tempo.

No seu calendário deve impor-se imediatamente a noção de noite – uma semana, um mês, um ano de noites. Sem o calendário, o fluir do tempo deve parecer-lhe incomensurável, e tornar-se um obstáculo à separação clara entre as figuras que voltam em períodos (perigos) regulares do mesmo ponto de abóbada. Se geralmente os meses começam com a lua nova, ela atravessa outras épocas em que 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. É por isso particularmente importante a organização de um calendário que traga estabilidade ao meio, e dê proteção à Casa que, com sentido abissal, podia tornar-se o universo e desaparecer.

Interessante observar que, ainda que o calendário llansoliano se constitua de modo diverso, é preciso que haja um calendário para trazer “estabilidade ao meio, e dê proteção à Casa [pela qual se faz a escrita], que, com sentido abissal, podia tornar-se o universo e desaparecer”. Com a rotina da escrita, tomada ao modo de um calendário, parece haver um ponto de apoio que, ao reunir em um espaço de tempo “uma semana, um mês, um ano de

noites”, acolhe a escrita, protegendo-a naquele que a sustenta: o diário (SOUZA, 2017). Dessa forma, “estamos no ponto em que a noite alastra se não tiver o calendário dos dias ou mesmo a frieza dos números [...] e com a noite cresce o tecido da sombra, a incomunicabilidade encortçada, o véu vidrado na loucura” (COELHO, 2014, p. 223).

No “Diário íntimo e ficção: contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um *corpus* português”, de Dumas (1994, p. 130), há uma frase de Llansol, retirada do Diário II, que parece demonstrar o nó no qual os diários se entrelaçam, indicando ser cada um dos livros como uma *casa móvel*, ou, em outras palavras, cada diário íntimo como a crônica de si mesmo: “É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém”.

Para aqueles que não entendem a literatura sob o viés da experiência, afirma Branco (2011), pode ser surpreendente que um livro de nome *Escrever*, como o de Marguerite Duras (1994, p. 19), em que se encerram seus pensamentos a respeito da literatura e da experiência da escrita, inicie-se com a inquietante declaração: “É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro”. E, se prosseguirmos na leitura, diz-nos Branco, veremos que a casa não se limita a um abrigo da escritora (ou ainda da escrita), mas, conforme o sentido llansoliano nos indica, constitui de fato uma *figura*. Acompanhemos:

Pois na casa, “à nossa volta, tudo escreve” e, “dentro da casa, a gente fica tão só que às vezes se perde”, mas “esse perder-se, no interior da casa não é voluntário, em absoluto”. Embora seja também a casa o lugar em que “nunca se está só”, em que “ouvem-se barulhos na cozinha, na televisão, ou no rádio, nos apartamentos vizinhos, e no prédio inteiro”, embora haja dentro da “casa grande” a “casa pequena”, porque “uma casa só, isso não existe desse jeito” (DURAS, 1994, p. 27 *apud* BRANCO, 2011, pp. 28-19, grifos da autora):

A casa aqui é figura da solidão essencial da escrita – noção blanchotiana desenvolvida no *O espaço literário* – mas não só. Forma de continente da escrita (margem, borda, moldura, contenção), “a casa é também o seu conteúdo, o que a escrita comporta e contém. Mas não só. Porque a casa é também as paredes da casa – onde, 'à nossa volta, tudo escreve' –, mas também a casa sem paredes, onde é possível perder-se” (BRANCO, 2011, p. 29).

Em *Os olhos verdes*, Duras (1988, p. 29) escreveu: “Eu grito rumo aos desertos, sobretudo na direção dos desertos”, e a casa, a casa sem paredes, é também o deserto. Blanchot (1984, p. 103), afirma que o escritor é “esse homem desértico e labiríntico votado ao erro de um empreendimento um pouco mais longo que a sua vida”. Por tal motivo, a casa é, por assim dizer também, o infinito literário e o lugar de sua impossível travessia, e é em direção ao infinito literário que a casa se constitui em Llansol (BRANCO, 2011).

Apoiada na compreensão de narrador, do autor Eduardo Vidal, em “*Holder, de Holderlin: anotações sobre um poema poente*”, quando ele, o narrador, é o próprio *topos*, o

lugar, Branco (2011, p. 30) escreve:

A casa aí é também a viga que sustenta a casa, a árvore de onde se extrai a madeira que constrói a viga que sustenta a casa, a árvore de onde se extrai o lápis que escreve o livro no papel – também ele árvore – onde se escreve a casa. A casa, aí, menos que continente e mais que conteúdo, é a pura matéria da escrita: lugar, sim, mas lugar de casca, grão, terra e jardim (...).

É assim que o *IQC* parece também ser escrito. O calendário é a própria viga que sustenta o diário, pois “apesar de o infinito ser fechado, é sempre possível esperar sair dele, enquanto que a infinita vastidão, por ser sem saída, é prisão”, como destaca Blanchot (1984, p. 104), que complementa dizendo que, “do mesmo modo, que todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito”. A casa parece ser o próprio diário, “árvore de onde se extrai o lápis que escreve o livro no papel (...), pura matéria da escrita” (BRANCO, 2011, p. 30).

### 1.8 Escrever com o esquecimento

Escolher ler o diário (?), de acordo com as marcas temporais do calendário, não significa, com tudo o que percorremos até aqui, que o caminho deixe de se fazer no aberto, tanto o nosso, o do texto, quanto o da própria escrita llansoliana, pois o desejo é de um escrever que se faça “contra a impostura da língua” – em Llansol (2013), no livro *Um beijo dado mais tarde*, a rapariga, nomeada pela autora de Témia, “teme a impostura da língua”. Dito isso, buscar-se-á aqui “escrever com o esquecimento, em pleno vigor da desmemória, já que só o esquecimento é capaz de não obedecer à 'sequência coercitiva' que nos obriga a buscar fazer coincidir as palavras e as coisas, os nomes e os referentes [...]” (BRANCO, 2011, p. 58).

Como assinala João Barrento, a figura de Témia retorna como a rapariga desmemoriada, aquela que é capaz de ressuscitar as coisas do fundo de seu esquecimento (BRANCO, 2011). Em *O jogo da liberdade*, Llansol (2003b, pp. 33-34) escreve:

A rapariga desmemoriada procurava as suas memórias de ressurreição. Desmemoriada até do seu próprio nome que, aliás, nunca me disse qual era [...] \_\_\_\_\_ ela devia lembrar-se de um vestido, mas não se lembrava. Devia imaginar que era o nome de um jardim, mas estava desmemoriada, não se lembrava de um figurino onde se cultivassem plantas de beleza acumulada. O quarto era pequeno, não estava vazio, \_\_\_\_\_ mas além de sombreado por uma dupla janela com cortinas, eu não percebia se estava desmemoriada dos nomes, ou das coisas dos nomes.

Se estamos no cerne da desmemória, somos obrigados a recomeçar a leitura a cada

momento, uma vez que “perder a memória, não ter memória [...] é absorver o presente numa constante iniciação” (LLANSOL, 2003b, p. 35). Em Llansol, diz-nos Branco (2011, p. 59, grifos da autora), o retorno às linhas pode evocar o traço horizontal recorrente em sua escrita, interrompendo o texto e suspendendo o sentido e mesmo a linhagem:

Distinta da genealogia, só a linhagem é capaz de reunir os “absolutamente sós” [...] em uma mesma “linha de fulgor”, como letras de uma desmemória que não se fundamenta no passado, mas no presente em “constante iniciação”, fundador de um “futuro autobiográfico”.

## 1.9 A restante vida

Considerado pelos estudiosos como um texto-testamento [*L'immanence: une vie*], Deleuze (1995, p. 3, grifos do autor) definirá *uma vida*:

Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais que este de *uma vida* jogando contra a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e portanto singular, que resgata um puro acontecimento, livre dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e objetividade do que acontece [...]. A vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida...”.

A noção deleuziana de *uma vida*, articula-se, diz-nos Branco (2011), a uma outra noção de Llansol, designada como a *restante vida*. Como “passagem de vida”, ou de “uma vida”, como referiu-se Deleuze (1995), a escrita “é inseparável do devir”. Se “o espírito da restante vida” llansoliano não se reduz a uma “acomodação dos restos”, pode, contudo, ser aproximado do resto de uma subtração, em que o essencial está ali reunido – o que leva Branco (2011, p. 61) a pensar na letra como “o operador resultante dessa subtração em que, na concisão de um algarismo, escrevem-se a literatura e a vida”. Essa letra, resultante da operação subtrativa da qual se extrai uma “restante vida”, Barthes nomeou de *biografema*, conforme já havíamos apresentado anteriormente. Deixemo-nos ouvir pelo autor:

Pois se, pelo artifício de uma dialéctica, é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deve amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objectos fortes, fechados, institutores do destino, opor-se-iam os *clarões* da lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades): se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de algum amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas” (BARTHES, 1979, p. 14).

Acompanhemos, assim, com a experiência da escrita, a restante vida em *IQC*,

reduzida a alguns pormenores sutis, uma vida reduzida a uma letra que, conforme diz-nos Barthes (1990, p. 94), “serve[m as letras] para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais. O quê? Abecedários.” E um abecedário, como diria Branco (2011, p. 44), no livro *Chão de Letras*, o que é senão “esse ponto de letra ordenado, alfabeticamente, apontando em direção ao aberto da escriptibilidade?”

De acordo com Paula (2016, p. 176), o texto, suspendendo o sentido, dobra como um efeito de colagem, e as imagens destacadas se sobrepõem trazendo o real de uma vida para colocá-la em outro lugar. Assim, trabalhar com a restante vida é trabalhar com o resto, com aquilo que da vida resta como vivo atravessado pela morte: “[...] a travessia exigia algo para além do pensamento que amplamente dominava. Seria preciso desatar os nós dos afetos recolhidos, para retirar deles a contradição que os dominava”, ressalta a autora a respeito do livro *IQC*, do encontro entre as figuras Vergílio e Gabriela, conforme já antes havíamos elucidado.

No posfácio de *A restante vida*, Mourão (2014, pp. 104-105) afirma que “Mal avistamos um relevo de sentido, logo o chão nos falta, novos relevos, protuberâncias, acidentes de leitura se levantam”. Ressalta também o princípio de metamorfização, que faz ser impossível o princípio da linearidade discursiva: “não se peça, pois, ao leitor que resuma a história que não há”.

Tal qual esse, muitos livros citados apontam para uma escrita que despista toda ligação narrativa, assim ocorre com o *corpus* desta dissertação. Alice Ruiz (2011c, s/p), na orelha do livro *IQC*, questiona “Conto? Diário? Pinturas em palavras? Poesia? Filosofia?”, e responde que “Em Llansol nenhuma e todas as alternativas estão corretas, visto existirem traços de cada uma delas, e, no entanto, sua escrita é única e não se reduz a nenhum gênero específico”. Guedes (1988, p. 163) também questiona (a respeito de *Finita*): “Podemos chamar-lhe diário poético? Ou registo de fragmentos de um pensamento poético?”, e responde que talvez seja preferível “não chamar-lhe coisa nenhuma mais que uma obra que achamos de intensa beleza poética!”.

Trocoli (2015, p. 14) observa que uma vez “desfeito o corpo narrativo que se quer totalizante, a crítica perde sua função de comentário explicativo, de interpretação elucidativa, de busca de uma unidade hermenêutica e semântica”.

Os textos de Llansol (2013, p. 108) parecem, assim, trazer para o campo da crítica uma nova aprendizagem de leitura. Vejamos o que diz um trecho do livro *Um beijo dado mais tarde*:

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. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua [...].

Quando a autora escreve “Não liguês excessivamente ao sentido”, indica-nos, trazendo para o campo da crítica, o que Barthes (1963, p. 161) já havia escrito, que a tarefa crítica não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observados, algo “escondido”, “profundo”, “secreto”; a “prova” de uma crítica não é da ordem “alética”, depende não de uma aptidão para *descobrir* a obra interrogada, mas para *cobri-la* “o mais completamente possível com a sua própria linguagem”.

### 1.10 Corp'a'screver

O livro *IQC*, feito de fragmentos, abre no espaço e no tempo, segundo a autora Janaina de Paula, o lugar do corpo irremediavelmente perdido/(re)encontrado, (re)desenhado no encontro com demais corpos, como resto a ser ressuscitado. No fragmento do dia 21 de Fevereiro de 1995, lemos:

Vou dizê-lo muito rapidamente, e depois quero ir consigo a um outro lugar do mundo onde escrever o texto é dançá-lo ao ritmo da sua fragilidade e beleza.

A primeira confiança  
é que nada somos \_\_\_\_\_ (“Não se irrite”). O *eu como nome* é nada. Há um lugar de escravidão.

A segunda confiança  
é que os nossos actos, mesmo a transumância ou a transplantação do azul da jarra, são menores do que nós. Há um torvelinho de intensidades a chamar-nos: são os anjos de Rilke, ou as legiões de querubins evanescentes, de Walter Benjamin.

A terceira confiança  
é que não há contemporâneos, mas elos de ausências presentes; há um anel de fuga. Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras.

A quarta confiança  
é sobre o desejo e a repulsa da identidade. Há um lugar edénico. (“Não, não diga nada”). De facto, deram-nos um nome, o nome por que nos chamam, mas não é um consistente – é um verbo.

O nosso verbo, por exemplo, é escrever. (LLANSOL, 2011c, p. 41-42)

Seguindo o torvelinho de intensidades, Llansol, como destaca Paula (2016, p. 177), confessa que “ex-crê-ve-rá” o lugar do texto, seu corpo, a partir dos elos de ausências presentes, sem se deter nos nomes identitários: “Abrindo mão do lugar da consistência do eu, a escrita diz a vida em sua extimidade radical, indicando que aquilo que nos parece o mais íntimo é, na verdade, um corpo estranho que nos aborda do exterior, como corpo possível de ser escrito”.

A presença desse outro-ausente figura como aquilo que não se conhece mas que toca por estar fora e, sem ser próprio, se torna uma presença insondável que orienta o corpo na escrita. Para Llansol, “não há melhor utilidade para o corpo do que seguir na direção dessa imagem, dessa presença que, por sua ausência vibrante, segue o fluxo de intensidades e dinâmicas que orientam o vivo ao movimento” (PAULA, 2016, p. 178).

O que é, pois, que me coloca mais radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como acabada ou como consciência de Ser à morte ou para a morte, mas minha presença a outrem enquanto este se ausenta morrendo. Manter-me presente na proximidade de outrem que se afasta definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eu o que me põe fora de mim, e é a única separação que pode me abrir, na sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade (BLANCHOT, 1983 *apud* PAULA, 2016, p. 178).

Paula sintetiza com sensibilidade os dois lados do *livro IQC*: o trabalho de compor um corpo para oferecer ao amigo que o ajude a atravessar a morte, pois revestido de libido pelo gesto de leitura, e a presença de um corpo-fulgor que sustenta o ato de escrita. Separada de si na travessia dessa experiência,

tomada de fora pela morte do outro, a presença daquela que lê é *libido nua* tornada escrita para que não se quebre a tela dessa vida. Na impossibilidade da presença diante de uma ausência e tomando a morte do outro como a única que lhe concerne – afinal na morte somos sempre outro -, Llansol funda um espaço no aberto da escrita (PAULA, 2016, p. 178, grifos da autora).

Em relação à expansão em direção ao fulgor, já vimos com Llansol (2011c) que os sentimentos de Vergílio entram em guerra com tudo o que ele sabe. Lembremos o que nos disse: “Com ele [Vergílio], tenho muitas vezes a quase certeza de que usa o pensamento contra aquilo que sente” (LLANSOL, 2011c, p. 20). Observa-se uma separação entre as sensações e o pensamento. O pensamento entra como racionalização, “uma ilação que não coloca em causa o corpo e sua exigência” (PAULA, 2016, p. 179). Ora, em *Entrevistas*, Llansol (2011a, p. 59-60) escreve ser “um corp'a'screver”, trazendo o corpo para a cena da escrita, o dela e o do outro, tomando como sério, conforme afirma Paula, aquilo que lhe é dado e colocado ao alcance. Em outras palavras, ao dizer “eu sou um corp'a'screver”, Llansol estabelece uma junção entre eu e corpo: “O eu, sem a consistência da identidade, é o *corpo a'screver*, corpo sendo feito pela escrita, ao mesmo tempo em que se torna causa da mesma. A escrita, essa no infinitivo do verbo escrever, é sua causa, seu nome, seu verbo.” (PAULA, 2016, p. 180).

## CAPÍTULO II – ENTRANDO NO ABERTO DO PENSAMENTO

### 2.1 Abertura em direção a um transbordamento de alegria infinita

\_\_\_\_\_creio que a leitura

é o ato sexual por excelência. Penetra,  
atravessa, transubstancia. É o órgão dos  
carismas do *viator-faber*.

[...]

O texto é um afecto meu, procuro ligá-lo a outras pessoas por quem tenho também grande afecto. Talvez lhes sirva. Mas o texto, escrito ou lido, é a cena onde vejo o real, *facto nu no momento em que cruza o belo*, e reconheço que avalio a qualidade dos afectos com a mesma medida com que avalio a qualidade dos textos.  
(LLANSOL, 2011c, pp. 95, 97, grifos da autora).

Jorge Luis Borges e Ferrari (2009) escrevem *Sobre a amizade e outros diálogos*, e nos ajudam a prolongar as palavras de Llansol a respeito do mundo dos afetos, conforme apresentado no fragmento de *IQC*. Borges lembra que os diálogos platônicos surgem da nostalgia de Platão por Sócrates, isto é, Sócrates morre e Platão continua sonhando ou fingindo que Sócrates existe, levando mais além a primitiva ideia socrática: a de arquétipos do bem. Imagina arquétipos de todas as coisas, indicando, nas palavras de Ferrari, que nas origens da filosofia ocidental estava o grande sentimento da amizade. Certa linha de pensamento pode prosseguir na mente dos discípulos depois da morte corporal do mestre. Borges comenta que Aristóteles nunca fala de “Pitágoras”, mas dos “pitagóricos”, visto não ter certeza de que Pitágoras tenha pensado de determinado modo, mas seu grupo segue pensando por ele após a morte. Relativamente à amizade de Borges com Macedonio Fernández, lemos:

Sim, foi uma amizade tutelar... Mas, que curioso, parece que a morte física convém a essas amizades, não? Uma vez que, bom, aquele famoso verso de Mallarmé: “Tel qu'en lui même enfin la éternité le change” (Tal como em si mesmo a eternidade o modifica), referindo-se a Poe. Ou seja, quando alguém morre, temos uma imagem dessa pessoa que não está modificada pelas circunstâncias contemporâneas, e pode-se manejar essa imagem do jeito que quiser. (BORGES; FERRARI, 2009, pp. 132-133)

Ferrari cita os prólogos que Borges escreveu para as obras de escritores como Alfonso Reyes ou Pedro Henríquez Ureña, ou até de outros que não conheceu pessoalmente, e reconhece que há uma espécie de afeto que só pode ter relação com o sentimento de amizade. Borges responde:

Sim, é verdade. E no caso de Henríquez, Ureña e de Reyes, também fomos amigos pessoais. Bom, antes, eu escrevia contra as pessoas, e agora não; há muito tempo que não escrevo uma só linha adversa, ou levemente hostil. Acho que não, acho que isso é inútil. Além do mais, bom, por exemplo, Schopenhauer pensava que Fichte era charlatão. Agora descobriram semelhanças entre as doutrinas de ambos: os dois convivem na história da filosofia. De Quincey pensava muito mal de um escritor anterior, de Alexandre Pope. E agora podemos admirar os dois imparcialmente, não? De modo que, a longo prazo, a tradição é que triunfa e a tradição é feita, sobretudo de revoluções.

Borges fala do triunfo da tradição e complementa que se forma, nessa perspectiva, um tipo de unidade com elementos heterogêneos. E o que hoje é heterogêneo para nós, dentro de pouco tempo pode ser um todo, uma vez que tudo vai se tornando tradição, e isso vale para a história da literatura, que é a história de uma série de grupos adversos.

Também Llansol (2011c, pp. 153-154, grifos da autora) escreve, a respeito da amizade com Vergílio, depois de 30 de Abril de 1996, que o mundo existe, e o Vergílio morreu, e que não irá procurar uma realidade em que o mundo deixaria de ser in-conforme, “libertando-nos da nossa rebeldia que é *distância e responsabilidade*, ou reconciliando-nos num abraço final como se tudo tivesse sido um equívoco, nem criar a suposição de que ele morreu mas como se, de facto, não tivesse morrido”. Aristóteles nomeia de “pitagóricos” o grupo que segue pensando por Pitágoras após a sua morte. Talvez possamos dizer que em Llansol seja diferente, os “legentes” não pensam por ela, mas com ela e acrescentam ao seu texto “um ver criador\_\_\_\_\_ criamos, modificando-lhe a paisagem”. Em *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Llansol (2000, p. 18) pergunta: “Legente, que diz o texto?”, e responde que ler é ser chamado a um combate, a um drama: “Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos”. Diz ainda que “esse é o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação”.

Giorgio Agamben (2014, p. 69, grifos do autor), no livro *O amigo e O que é um dispositivo?*, escreve sobre o estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político da amizade em Aristóteles. Diz que a amizade pertence à *prote philosophia*, visto que aquilo que nesta está em questão se relaciona com a própria experiência, “sensação” do ser. Com isso, compreende-se o motivo pelo qual o “amigo” não possa ser um predicado real, que se acrescenta a um conceito para inscrevê-lo numa determinada classe. Um amigo, em termos modernos, afirma o autor, é um existencial atravessado por uma intensidade: “é o *syn*, o 'com' que divide, dissemina e torna *condivísivel* – ou melhor, já sempre *condivida* – a sensação mesma, a doçura mesma de existir”.

Acompanhemos uma passagem dos livros oitavo e nono da *Ética e Ninômaco* de Aristóteles, recolhida por Agamben (2014, p. 70): “Mas, então, também para o amigo se

deverá com-sentir que ele existe, e isso acontece no conviver (*syzen*) e no ter em comum (*Koinonein*) ações e pensamentos. Nesse sentido, diz-se que os homens convivem e não, como para o gado, que *condividem* o pasto”. A expressão traduzida por “condividir o pasto” é, afirma Agamben, *en to auto nemesthai*, o verbo *nemo*, “rico em implicações políticas”, significa, em sua parte medial, também “tomar parte”, e a expressão aristotélica poderia significar algo como “tomar parte no mesmo”. Essencial é, para Agamben, em todo caso, que a comunidade humana seja aqui definida, em relação àquele animal, por meio de um conviver que não tem sua definição como participação numa substância comum, mas por uma divisão essencialmente existencial, e, por assim dizer, sem objeto: “a amizade, como consentimento do puro dado de ser”. O filósofo explica: “Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida”. Agamben, por meio de sua análise colhida da passagem aristotélica, diz que é essa partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política e que, desse modo, poderíamos complementar, tem relação com a alteridade enquanto heterogeneidade, pois, como afirma (2014, p. 68, grifos do autor), “o amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na 'mesmidade', um tornar-se outro do mesmo”.

Se com Llansol (1985, p. 37) lemos que “escrever é amplificar pouco a pouco”, como pensar a relação entre a autora e Vergílio enquanto figuras com-divididas pela experiência da amizade? E, ainda, como essa heterogeneidade, própria da alteridade, está presente via par legente/escrevente, que, como acompanhamos, convoca o ente a um gesto apoiado numa diferença criadora? Llansol escreve que o texto é um afeto seu e que procura ligá-lo a outras pessoas por quem tem também grande afeto, e que avalia a sua qualidade com a mesma medida com que avalia a qualidade dos textos. Dito isso, para prosseguirmos, talvez seja importante uma definição para afeto. Deleuze (2009, pp. 152; 155), no livro, intitulado *Cursos Sobre Spinoza*, no dia 20 de janeiro de 1981, traz a pergunta:

O que é o afeto? Spinoza nos diz que é alguma coisa que a afecção envolve. A afecção envolve um afeto. [...] a afecção é o efeito – literalmente, se quiserem dar uma definição absolutamente rigorosa –, é o efeito instantâneo de uma imagem de coisa sobre mim. Por exemplo, as percepções são as afecções. A imagem de coisas associadas à minha ação são as afecções.

[...] o afeto é o que toda afecção envolve, e que, no entanto, é de uma outra natureza, é a passagem, é a transição vivida do estado precedente ao estado atual ou de estado atual ao estado seguinte.

Em Deleuze, compreendemos que o que pode ser passagem na leitura de Spinoza, é o aumento ou a diminuição de potências. Os afetos que são aumentos de potência serão chamados alegrias; os que são diminuições de potência serão chamados tristezas. Tristeza e alegria são as duas grandes tonalidades afetivas; ou seja, afetivas no sentido de *affectus*, o afeto. Quando encontramos um corpo, cujas relações não se compõem com as nossas, entende-se que há uma diminuição de potência e que as paixões são de tristeza; ao contrário, quando os corpos têm relações que se compõem, dizemos que há uma potência que se adiciona à nossa, e as paixões que nos afetam são então fonte de alegria (aumenta ou favorece a nossa potência de agir).

Ao movimento afetivo e seletivo da leitura, Llansol (2011c, pp. 19-20) daria o nome de “sexo de ler”. Convidamos à releitura do seguinte diálogo, presente em *IQC*, datado em 19 de Julho de 1994:

- [...] Hoje, durante as leituras, compreendi como aqueles textos tinham leitores, e que leitores são: gente que lê, que procura sentido sem crença e sem mentor. Senti [Augusto afirma] que te protegiam – o que é a forma possível de serem benevolentes. Que uma sensualidade leve e indelével corria entre as pessoas.
- Uma espécie de sexo de ler?
- Sim, não senti posse mas apropriação. Mas o que mais me impressionou foi descobrir que estávamos a fazer um acto estético, um acto de beleza consciente. Foi grande sem nunca ser imponente, nem impositivo. Tomava-se o que se queria, e levava-se o que se podia. Por momentos, não fomos imponentes, nem ladrões. De mais forte, foi o que senti.

Digamos, então, que a experiência do legente com o sexo de ler seja uma experiência da ordem da conformação dos corpos, uma experiência da ordem da expansão da potência de agir, conforme a perspectiva de Spinoza, apresentada por Deleuze. Sobre a definição do sexo de ler, Llansol diz que ainda que quisesse descrever anatomicamente um sexo de ler, não seria capaz:

- É sem ossos e sem forma. Rimbaud não estava a imaginar.
- Nenhum de nós estava a imaginar. Estávamos a conjecturar fisicamente no escuro. As imagens sabem que têm de caminhar para nós com o seu sexo de ler. Sem ele, são propriamente sem texto. Sabem? Sim, sabem. Utilizamos pouco o nosso sexo próprio para fazer. Utilizamo-lo, sobretudo, para sentir e sondar (LLANSOL, 2001, p. 33)

E se utilizássemos o nosso próprio sexo para fazer... escrita? Branco (2007a, p. 230, grifos da autora) questiona se seria este, então, o sentido de um sexo de ler que é *viator-faber*. Diz-nos que o sexo de ler constitui-se em conjectura física, que se dá no escuro, uma vez que

- o *pensamento libidinal* não se apóia nas representações assentes nas prateleiras da cultura, é recém-nascido das trevas do incriado. E aí, no incriado, ele é movimento, viator – “texto, lugar que viaja” – e *faber* – coisa de fazedor, de viadante-fazedor, de *dichter*, de poeta.

A respeito do pensamento libidinal, a autora o define como um pensamento que se constrói e se apresenta ao legente, por meio de um movimento de letras que fazemos deslizar – do texto ao sexo, do sexo ao texto. A complexidade que se apresenta se refere à impossibilidade de se pensar o que não é propriamente do mundo das ideias, mas do mundo das grandezas não mensuráveis, da libido, indicando um ponto importante: se, por um lado, o sexo de ler é capaz de expandir o pensamento em direção à potência de agir, ele é, por outro lado, capaz de expandi-lo em direção ao que é da ordem do impensável, o que corrobora com a definição de amizade por Agamben (2014, p. 68): “a amizade é essa dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”, ou como poderíamos ler em Llansol (2011c, p. 165, grifos da autora):

[...] Relembrar “o tanto sofrimento” que, por vezes, me trouxe esta travessia. Paro para meditar, para olhar duas ou três vezes a máquina de escrever, e sentir a dor atenuada no lugar em que falha a respiração. Respiro – e vou com *O Mais Jovem* bailarino até à ponta extrema do mirante, junto da árvore, junto das portas de ogiva do Palácio.

Vou.

[...]

Mesmo voando, duvido que voo, mesmo andando, me interrogo sobre os passos que dou. Mas impossível não sentir como ele era maior do que a música de Bach, e de todos os coros que o haviam emocionado. Também ele des-crera do que vira. Céus!, a todo instante fazia-me sentir em queda. E, no entanto, a agudeza do movimento era uma grande paz. Sentia-me à beira dos telhados, levada pelo vento [...].

Llansol, a todo instante, diz-se sentir em queda com *O Mais Jovem*, eis a dimensão da dessubjetivação da qual falou Agamben, e, ao mesmo tempo, a agudeza do movimento era de grande paz. Conta, Llansol, sentir-se à beira dos telhados, levada pelo vento... Octavio Paz (1994, p.11) diz que a poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia: “O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível”. Por esse motivo, talvez, o sexo de ler llansoliano seja capaz de expandir o pensamento em direção ao que é inapreensível, acompanhemos as palavras de Paz (1994, pp. 12-13):

a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. [...]. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer,

e sim a ser.

Interessante ler as palavras de Paz, quando diz que a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria já é erotismo. Tal afirmação pode ser encontrada quando Llansol (2011c, p. 21), em *IQC*, diz que, quando escreve, sente “as partes na mão (sobretudo, o sexo que lê)”. Em *O livro das Comunidades*, a autora (2014, p. 14) escreve ainda: “Gosto perdidamente de escrever (e de desaparecer na escrita) [...]. De hoje em diante, já não consigo separar leitura da escrita (se pudesse olhar o texto a produzir-se, voltaria de novo a ler)”. Llansol fala em desaparecer na escrita, em não separar leitura e escrita, e parece apontar, assim, para a expansão do pensamento em direção à potência do agir, cujas paixões, como vimos, que nos afetam são fonte de Alegria – do mesmo modo que nos disse que a agudeza do movimento de se sentir em queda era, curiosamente, de grande paz, o que aponta para uma experiência da ordem da conformação dos corpos.

De acordo com Paula (2016, p. 185), Llansol toma da mística o arrebatamento que conduz a perda de si, um desapego no que diz respeito à conservação da vida e à indiferença em relação a tudo o que tende a assegurá-la. Ressalta ainda que nesses estados em que se perde o poder de designar,

o texto é aquilo que resta como lugar de escrita da experiência de arrebatamento. Esses estados são marcados pelo intervalo entre a angústia da perda dos limites e o instante em que as forças do ser naufragam, conduzindo-o a uma abertura em direção a um transbordamento de alegria infinita.

## 2.2. Luz nascida da escuridão

Utilizando-se da referência lacaniana [*Os problemas cruciais da psicanálise*, na Lição 2/12/64], Branco (2007a, p. 232) nos diz do inconsciente ser um composto de ideias, de pensamentos cujo verdor está extenuado, e considera, então, que a escrita llansoliana – que sabe e nos diz, à exaustão, da extenuação de um certo verdor (do pensamento, da narrativa, da literatura...) – vai em busca desse verdor justamente na matéria pura do poema: a clorofila. “É aí, nesse lugar que é ao mesmo tempo fonte e alimento, que descortina-se, paradoxalmente, o futuro prometido do texto: o pensamento libidinal”.

No livro *Um beijo dado mais tarde*, de Llansol (2013, pp. 98-99), lemos que

palavra puxa palavra e, dentro em breve, brilhará uma multidão de raios;

e eu – nesta hora única – quero estar a sós contigo, e com o silêncio; sem textos;

tiro o lápis da mão para não escrever \_\_\_\_\_  
apenas contemplar;

o pensamento caminha para dentro de si, e esconde-se no ponto mais obscuro da palavra;

não queres ser a voz que há-de existir entre um e outro amante?

Eu e o pensamento, eu e o silêncio dentro de si, dois amantes. Imagem. Em seguida, a escritora (2013, pp. 100-101, grifos da autora) define o prazer sexual como uma das cópias da noite:

Íamos então fazer *cópias da noite*, abrindo a porta da sala de jantar onde se encontravam os quadros; enquanto ela contava, eu levantava os olhos para as telas que faziam descer uma noite passiva das paredes; primeiramente não víamos nada, só véus de branco; depois, o que ela dizia ia seguindo o percurso de uma imagem e, elevando-se da voz, ficava representado em espaços limitados da parede.

Tínhamos as nossas cópias pessoais que, a certa altura da noite, eram os quartos onde dormíamos e habitávamos. Dormi muitas vezes num quadro que era constituído por uma jovem evanescente de rosa, e vestindo o seu jardim. Jardim de lírios, com rosas brancas no regaço \_\_\_\_\_  
neste contexto de afecto suave e transparente, tiveste algumas vezes, e sem pensamento, o meu espasmo sexual.

O prazer sexual era uma das cópias da noite e, com isso, o passeio noturno era também o prazer estético dos quadros. Quando lemos com Llansol que “o pensamento caminha para dentro de si, e esconde-se no ponto mais obscuro da palavra” parece dizer a respeito de uma falta de claridade essencial. Acompanhemos abaixo:

Falo de fulgor porque a falta de claridade é essencial. A escuridão é propícia ao medo, ao pensamento e ao projetar. O descoberto e o escondido confundem-se, trocam de rosto. Entram em simetria. Quando o *meu* há é todo o há que existe.

Viver com as imagens é a nossa arte de viver. Reparem, sem o seu fulgor não saímos da simetria. E nesta nada vemos. Vamos presumir uma saída. Veremos o que o nosso sexo sonha. E este sonha apenas a parte da simetria que lhe cabe. A outra parte pertence à imagem que vai tomando vida. Avançamos para ela e ela avança sobre nós. Esse movimento torna-nos obsessivos e inconstantes. Não podemos viver sem ele, mas a imagem não se mantém fixa. O fulgor desloca-se. Não podemos desejar o novo e querê-lo sem surpresa. Começa a irradiar do sexo e alteia-se. Do aqui evolui, difunde-se por todo o há que possamos admitir. (LLANSOL, 2001, p. 34, grifos da autora).

De acordo com Llansol, o nosso sexo sonha apenas com a parte da simetria que lhe cabe; a outra parte é a imagem tomando vida. É por meio do movimento da imagem que a diferença se instaura. É o fulgor, ao se deslocar, que nos retira de uma relação de unidade. Em *Onde Vais, Drama Poesia?* Llansol (2000, pp. 17-18, grifos da autora) escreve ainda:

Tenho esse foco de luz libidinal aceso sobre o lugar onde estou a escrever. Os lençóis enrodilharam-se, e ouço a cabeceira da cama batendo, na trepidação com que escrevo sobre o caderno. A imagem que me deixa a mulher que está a escrever é a de um traço amplo e veloz a captar o poema que passa rápido. Impossível dizer-lhe que espere, que não consigo escrever à sua velocidade, que se repita ou volte a dizer (quando, de facto, nada diz) o que estava a dizer. *Passa* é o seu facto fundamental. Mergulho em quem não me espera, ignoro se me vê a escrever, deixo-me inundar de puro luar libidinal.

Há sexo envolvido? Há\_\_\_\_\_ respondo, a quem imagina a pujança sob essa forma de prazer. Mas, para o poema, não há.

Não há, então, sexo envolvido? Há. Para o poema é inconcebível não haver um corpo humano que o não suporte. Essa é, diria, a sua conjectura. Encontrará sempre um humano. Simplesmente, não o reconhece. Não me reconhece. O que quero dizer é que

não nasce de uma falta  
ou de uma carência,  
nem da falta de uma carência. Passa como expressão de uma alegria pura, como um colar que se quebra,  
e vê as suas pérolas tilintando a rolar pelo chão da voz,  
velozes por partir do lugar onde estavam ligadas por uma força unitiva de grande posse.  
O sexo de ler que quer e está certo de encontrar  
não será possessivo,  
porque libertar-se da posse é o seu movimento. Nem nascerá de um qualquer impulso de vitalidade. O poema é sem tesão e pleno de desejo. Mas sem o desejo de se pôr em mim ou sequer de me fazer.  
Pleno de desejo? Sim, é o que mais deseja. Encontrar o corpo que, enfim, o escreva nesta voz. O texto.

Llansol demonstra a experiência do sexo de ler e nos aponta que libertar-se da posse é o seu movimento. Poderíamos perguntar, antes de prosseguir, de quem é a voz quando lemos Llansol? De acordo com Barrento (2017, s/p), a voz que se ouve na escrita de Llansol é uma voz textual, e não uma voz que represente um discurso direto ou indireto das personagens como acontece em outras formas de literatura. O que existe, como já vimos, é uma série de figuras (não personagens, e de um romance) que estão permanentemente em metamorfose nos livros dela, por isso a polifonia das vozes, porque são muitas e vão mudando... É um texto que, como não amarra a total grande história, pois não tem enredos, faz não haver nele uma leitura sequencial. Barrento, nessa conferência sobre a escritora, intitulada *Voz e Poema*, diz ainda que o texto de Llansol é construído como uma partitura musical, feita de muitas pausas, muitos brancos e traços na própria página. Não é uma voz com capacidade articulatória ou discurso comunicativo como ocorre em outros gêneros, como, em particular, na ficção. Com isso, quando passamos para o plano de leitura, aquilo que conhecemos como leitor, vai mudar de estatuto. O leitor será chamado por Llansol, conforme já havíamos elucidado, de legente, a forma passiva do verbo ler: “É a forma que implicitamente quem lê atua sobre aquilo que lê,

acrescenta alguma coisa”. A esse plano de leitura, portanto, Llansol daria o nome de: sexo-de-ler, que tem relação com o corpo desejado que, “enfim, o escreva nesta voz. O texto”.

Desse modo, o movimento do sexo de ler, ou do pensamento libidinal, é da ordem da não complementariedade, havendo ou não luar, o pensamento se produz, para Llansol, por meio de uma luz nascida da escuridão – o fulgor –; de um pensamento que não supõe a simetria, mas o deslocamento incessante do fulgor, cuja imagem é autônoma e, como escreve Branco (2007a, pp. 232-233), “em sua autonomia, ela vai tomando vida, vai tomando a vida, e avança, ávida, sobre nós”. O que se dá, acompanhando Branco, nesse campo de autonomia das imagens instaurado pela textualidade Llansol, não é da dimensão da proporção, mas do “encontro inesperado do diverso” – subtítulo de um dos livros de Llansol –, e que se confirma com o que diz a escritora portuguesa:

A imagem deita-se. A luz roda sobre si, parecendo rodar sobre a imagem.

Há uma sombra entre as nádegas, diz Holderlin. Novo vocábulo. Onde havia ancas, surgem agora nádegas. Mas é a sombra entre elas que atrai o poema.

Rimbaud e Holderlin tocam-se. Os seus sexos escritos, apesar de tão distintos, tocam-se naquela sombra. Há ali um desfiladeiro abismo por onde as palavras vão entrar de roldão, grandiloquentes ou canalhas, pouco importa, o que importa é que se vão destroçar nas paredes íntimas da imagem.

Seja o que for, seja mulher intransparente ou sexo mudo, diz Rilke, toda libido é rosa-dor. O facto é que a imagem executa o movimento iniciado pelos homopoemas de Rimbaud e de Holderlin. Desdobra-se, as partes resultantes acariciam-se e beijam-se. O poema não pode voltar atrás. Mesmo estando ali, imaginando vê-las melhor do que elas se vêem, iniciam um movimento que é apenas delas (LLANSOL, 2001, pp. 35-36).

Observamos corpos que se compõem, favorecendo o que, na vertente de Espinosa, como já marcado, chama-se a potência de agir, cujas paixões que os afetam são fonte de alegria. Branco (2007a, p. 233) ressalta que é preciso pensá-la como a conformação dos corpos e a expansão da potência de agir, “para que não acomodemos, muito rapidamente, à dicção eufórica, simétrica e, portanto, complementar à dicção melancólica em que se escreve grande parte da narrativa moderna”.

Quando Llansol funda sua própria linhagem, com sua textualidade, ensina-nos que há uma outra dicção possível para o Texto, não tributária da herança melancólica do romance moderno. A alegria em Espinosa, próxima à alegria nietzscheana, que é “necessariamente sábia”, cujo saber é próximo do saber nietzcheano, que “é necessariamente alegre”, não estão distantes da alegria sexual. A esse prazer, diz-nos Rosset (2000, p. 15 *apud* BRANCO, 2007, p. 235),

a alegria sexual é um efeito que escapa à sua causa, “um benefício que escapa a seu suposto beneficiário. Daí uma eventual desilusão por parte daquele que nela

investiu: desilusão de não ganhar nada com isso. Mas também um júbilo supremo de encontrar muito mais do que investira.

É essa alegria que marca o encontro entre Vergílio e Gabriela. Llansol (1997, p. 7, grifos da autora), no fragmento de 15 de Março de 1997, já nos havia escrito:

[...] O livro nasce unicamente em resposta a esse desejo que, na realidade, sempre entendi como um pedido. “Ajude-me a atravessar a morte”. Não ajudei, *dei*. Falei, noutro lugar, de um pacto de bondade. Faz parte desse pacto não recusar a um grande criador o pedido “quando eu me for, feche o meu texto” que nos dirige.

há três coisas – as mesmas que encontrei na escrita de *O livro das Comunidades* – que lhe enredavam a decisão do passo e o júbilo da travessia. São coisas, para mim. *Concretos*, como aprendi a chamar-lhes, ou seja, experiências que se desenvolvem por confirmação aglomerante. Mas eram ideias, para ele. [...].

A decisão do passo e o júbilo da travessia, título desta dissertação, entendemos que está presente do começo ao fim de *IQC*. Existe a cada momento, na textualidade llansoliana, a decisão do passo: Eu vou. E lembra O Passo, de Paul Klee, num movimento que parece ser de tanta intensidade que o passo fica lento, quase estático. Essa é a sensação quando ocupamos não só o lugar de legente, mas o de escrevente, quando assumimos, por nossa conta e risco, a própria textualidade; o júbilo da travessia diz desta elaboração do luto do amigo que partiu:

– Gabriela!  
 – Sim!  
 – Ver-nos-emos face a face, daqui a milhões de anos.  
 – Sim!  
 – Faça a sua parte! Sem medo, sem medo, sem medo.

E está relacionada também com o pacto que Llansol estabelece com seus legentes, convocando o ente a acrescentar, num gesto criador, um algo a mais no texto.

Interessante observar, também que, ao ser perguntado, no dia de seu aniversário, por Gabriela, como estava, a resposta tenha sido: “– Mal. Vou perdendo a alegria de escrever [...]. Estou velho, muito cansado, esvai-se-me a cabeça... Já não há nada para escrever” (LLANSOL, 2011c, p. 8). Apesar do tom melancólico na voz de Vergílio, não é simétrica a dicção que a figura possui na textualidade Llansol. Vergílio pergunta de onde se levanta a vontade do corp'a'screver e de onde se realiza, e Gabriela responde que é do coração da alegria breve. Sigamos com a fala de Llansol (2011c, p. 43):

Lanço-me agora a correr pelo corredor escrevendo nessa alegria, antes que se desvaneça, enquanto lhe peço:  
 – Abra a porta.  
 – A da sala?

- A sala não tem porta – O corredor ri com a nossa imaginação.
- Abra a porta.
- A do quarto?
- O quarto não tem porta – O corredor sem portas ecoa de riso.
- A dos lugares-comuns?
- Sim, essa.

Maria Etelvina Santos (s/a), em manuscrito inédito, diz-nos Branco (2007a, p. 236), assinala que talvez fosse preciso “pensar a luz”, para concebermos o impensável do pensamento em que a textualidade situa o “pensamento libidinal” e que, para tanto, temos de abandonar a ideia de uma escrita da ordem da metáfora, visto tratar-se de construção de uma iconografia dos pontos luminosos, dos momentos de júbilo, e não de deslocamento de sentidos uma vez que, conforme escrito por Llansol (2000, p. 12), “na clorofila não há metáfora”.

### 2.3 Sob o luar libidinal

Talvez seja importante, para prosseguirmos, acompanhar melhor o que vem a ser, antes, um texto sem metáfora. Escolhemos, para nos ajudar, um escrito de Vânia Andrade (2007) sobre a textualidade de Maria Gabriela Llansol, intitulado “Este é o jardim que o pensamento permite ou isto não é uma metáfora”. Primeiro, algumas figuras são citadas: “o sexo de ler”; “a rapariga que temia a impostura da língua”; “o corp'a'screver”; “sob o luar libidinal” etc. Seriam as figuras llansolianas metáforas? Mas, o que são metáforas? Também em palestra de Jorge Luis Borges (2000, p. 31, grifos do autor), proferida em 1967-68, na Universidade de Harvard, cujo tema era a metáfora, o autor afirma: “o importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte *como* uma metáfora”. Circunscreve essa conferência a metáforas que *são*, portanto, sentidas como metáforas pelo leitor. Para exemplificar, diz:

se não me engano, os chineses chamam o mundo de “as dez mil coisas” ou – e isso depende do gosto e da fantasia do tradutor – “os dez mil seres”. Podemos aceitar, suponho, a estimativa bastante modesta de dez mil. Certamente há mais de dez mil formigas, dez mil homens, dez mil esperanças, medos ou pesadelos no mundo. Mas se aceitarmos a cifra de dez mil e se pensarmos que todas as metáforas são feitas pelo encadeamento de duas coisas diversas, então tivéssemos tempo suficiente, poderíamos formular uma soma quase inacreditável de metáforas. [...]. Claro que a soma de possíveis combinações não é infinita, mas atordoa a imaginação. Assim, podemos ser levados a pensar: por que diabos os poetas pelo mundo afora, e pelos tempos afora, haveriam de usar as mesmas metáforas surradas quando há tantas combinações possíveis?

Borges questiona sobre o uso de metáforas repetidas, e traz em sua fala o poeta argentino Lugones, que ressaltou que os poetas estavam usando sempre as mesmas metáforas e que tentaria treinar a mão descobrindo novas metáforas para a lua. E, de fato, inventou inúmeras delas. Disse também que cada palavra é uma metáfora morta. Para Borges, todos sentimos a diferença entre metáforas mortas e vivas (embora, nessa conferência, o autor apenas desenvolva sobre as metáforas vivas): “Se pegarmos qualquer bom dicionário etimológico [...] e procurarmos uma palavra qualquer, na certa encontraremos uma metáfora enfurnada em alguma parte”.

Andrade (2007, p. 60), na tentativa de definir metáfora, a situa como “a designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade, que tem com o primeiro uma relação de semelhança”. Haveria um transporte, um contrato de leitura, cabendo ao leitor subentender a relação de semelhança intencionada.

A metáfora, para os retóricos clássicos, não é normalmente contrastada com o discurso literal mas com o discurso comum, não-distorcido. Na verdade, todos seguirão a chamar essas coisas essencialmente diferentes de metáfora, e não devemos usar a palavra sem a consciência de sua inescapável fluidez de significado, é o que afirma Booth (1992), que considera ainda que não só as metáforas mortas são mortas, mas como não são mais metáforas.

É nesse território, mas no limite, diz Andrade (2007, p. 61), que Augusto Joaquim (1987, p. 184, grifos do autor), situa seu posfácio, intitulado “O limite fluido”, à segunda edição do livro inaugural de Llansol, *Os pregos na Erva*. Em seu estudo, o crítico explicita o contrato que a escritora estabelece com o leitor:

A este contrato chama-se estilo do autor, que é, na realidade, o lugar onde o autor vê o leitor, o lugar onde o coloca e onde este, por disposição, aceita ser colocado. Ninguém é obrigado a aceitar esse lugar, mas se o leitor não o ocupar, não vê. E se persistir em ler fora-do-lugar, procederá a uma leitura irritada, porque está procedendo a uma distorção do “corpo”.

Há dois estilos, dois lugares, dos quais todos os outros, a meu ver, derivam. O primeiro é a verossimilhança, que consiste em aceder ao conhecimento pela ficção, pela metáfora do como-se. Neste contrato, se esgota quase inteiramente o romance, e o esgota, porque o leitor experiente já se encontra na posse de variada panóplia [...] de o captar, e em vez de se deixar distrair, para poder ser “en-levado”, está captando a técnica dos meios empregues para o captar. Leitor e autor esgotam-se no contar histórias e a grande literatura degenera em artesanato honesto. O corpo torna-se um corpo de divertimento.

O segundo tipo de lugar, coextensivo do primeiro, mas muito mais raro, consiste em provocar no leitor um desejo de mais-real. Consiste em mostrar fulgurâncias-de-Belo tais que o leitor é levado a com-partilhar o real que se desvenda no texto, mas sem intriga, sem apoio de identificação, sem ficção, mas em figuras.

Assim, há dois movimentos: o primeiro seria o da verossimilhança, temos aí a ficção, o conhecimento via metáfora, mas como Borges (2000) enfatiza, toda literatura é feita de

truques, e esses truques – a longo prazo – acabam sendo desvendados, levando os leitores a se cansarem deles; o segundo, aproxima-se mais da textualidade Llansoliana, consiste em produzir no leitor um desejo de mais-real, o leitor é levado, diferentemente, a com-partilhar o real que se desvenda no texto, sem ficção, mas em figuras, ou, como diz Andrade (2007, p. 63), o leitor é levado, numa espécie de passividade, a ser transportado pela fulgurância: “Conhecer, aqui, é da ordem do corpo que experimenta um extasiamento, o efeito almejado é do *pathos*. Explora a palavra pelo som de *pharmakon*.”. Sob o luar libidinal, sob o som dessas palavras, os corpos podem se enlevar, diz a autora, que traz uma citação de Llansol (1994, p. 118, grifos da autora), “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”.

Andrade (2007, p. 63, grifos da autora) propõe pensar as figuras llansolianas não como metáforas, mas pensá-las na sua acepção de forma exterior, “o contorno externo de um corpo, o relevo de um *corp'a'screver*, que envolve um núcleo cintilante”.

Se com Llansol lemos que na clorofila não existe, de fato, metáfora, poderíamos entender que estamos na dimensão da letra ou da imagem só-letrada – *fóton* da luz partida –, assim o texto nos convida a pensar a luz, afirma Branco (2007). Nesse espaço da letra, como a autora se refere, o dentro e o fora já não se diferenciam. No começo do livro *IQC*, de Llansol (2011c, pp. 6-7, grifos da autora), no fragmento datado em finais de janeiro de 1994, afirma:

Eu vou pensar a minha vida do exterior, vê-la passar na rua enquanto sinto o golpe de força matinal. Depois do café da manhã, subo as escadas. Dois lanços. Sobre os azulejos brancos da cozinha vejo um novelo de pó que agregou outros materiais e adquiriu uma consistência entrópica visível. Para mim, aqui, o chão deve ser ininterrupto e liso, é, creio, um dos espelhos de céu que me foi destinado, e onde devo trabalhar. O lavá-lo, sobretudo com as águas simples, sempre foi para mim um grande prazer, como o foi muito particularmente na casa de Jodoigne, onde a extensão dos chãos reunidos era imensa. Apanho o pequeno torvelinho, abro a janela e quero atirá-lo para fora, para o telhado inferior onde contribuo para alimentar, com arroz, os pássaros da estação; mas o torvelinho enovela-se no vento, e regressa. Por momentos, estacou e vejo-o entrar, de novo, na minha casa, enquanto uma frase corre branca e rápida pelo meu espírito: “repara, este é o grande acontecimento da manhã.”

[...]

Às vezes, deixo de ver o mundo accidental que determina a minha realidade, pequenos objectos fragilmente necessários esgueiram-se num outro lugar de que desconheço a cartografia, não sei onde ponho os óculos, onde se encontra a tesoura das unhas, onde deixei a mala. E estaco subitamente. A fragilidade da beleza é uma necessidade mais premente do que a própria colher com que como a sopa; creio que nunca ortografei esta palavra *premente*; não tem regaço profundo, não gosto dela – seria banal num banquete de palavras; só tem realce sobre uma toalha branca. Escrevo-a sobre o torvelinho. Não existem palavras de sentido igual. Mas podemos enovelá-las – e o contraste dos sons leva-lhes o sentido para outro lugar.

O torvelinho enovela-se no vento e regressa. Gabriela, como assim é chamada no

Diário, o vê entrar, de novo, na casa, enquanto uma frase lhe ocorre dizendo ser este o grande acontecimento do dia. Diz-nos também que não há palavras de sentido igual. Podemos enovelá-las, e o contraste dos sons levar-lhes o sentido para outro lugar. Assim nos ensina a olhar o texto de fora. Em conversa com Vergílio, fala-lhe

de como tudo pára de súbito e recomeça, dos objectos fragilmente necessários, da toalha branca, da palavra premente e do torvelinho. Sinto que escuta atentamente.  
 – Tem piada, esse torvelinho é como eu – diz de lá, e pára de repente. – Passei quase toda a vida num torvelinho mas, por vezes, creio que fui toalha branca. (LLANSOL, 2011c, p. 8)

Tocante observar a relação especial entre os dois que, conforme diz, não está baseada no saber: “Vergílio, não somos companheiros de saber, mas andarilhos. A beleza comove-nos. Não queremos ser aniquilados” (LLANSOL, 2011c, pp. 53-54). A respeito do olhar de fora, acompanhemos o que nos diz em seguida:

Sou a rapariga que sai do texto. Só posso escrever uma palavra e interrogá-la, e assim posso prosseguir, continuando a escrever e a sair, como vou fazer agora para ir ao Banco. O meu passeio contém o que eu penso. O meu corpo contém o que eu sou, o lugar para onde estou indo contém para onde vou.  
 Levanto-me,  
 e acho, ao mesmo tempo, natural e estranho estar levantada com tanta intensidade e consciência de mim – e sair.  
 As horas pagam-me.

– Espere por mim – diz-me ele. – Leve o meu ponto de vista consigo, que eu levo o seu. Volto-me a sorrir, e pergunto-lhe:  
 – É uma troca?  
 – Não. É um levar à experiência. A Gabriela leva *O Mais Jovem*, e eu levo a rapariga que sai do texto. Ver-íamos, como disse. Ou melhor, ver-nos-íamos em figuras. Quero saber o que é e como é.  
 (LLANSOL, 2011c, pp. 53-54)

Escrever, sair do texto, ser figura, assim seria possível o texto na perspectiva do *luar libidinal*. Depois de 30 de Abril de 1996, em *IQC*, lemos o fragmento a seguir, com o título de “A confiança da rapariga que saiu do texto”, por meio da relação entre as figuras Gabriela e Vergílio:

\_\_\_\_\_ durante estes meses procurei uma geografia – não uma biografia, e muito menos uma ficção –, sobre as relações deslumbradas e doloridas entre 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.

Para a desenhar saí, por vezes, do texto\_\_\_\_\_ a escritora aceitando ser a rapariga que se veste de azul: ser alguém que olha o texto depois de. De fora. Não a partir da vida ou da existência, mas de outro ponto de vista.

O texto que ando a escrever vai para trinta e cinco anos começou por pequenas narrativas de estranheza e identificou-se, em seguida, com a sequência das

cenas fulgor do *entresser*. Quis agora olhá-lo do ponto de vista do *luar libidinal*. (LLANSOL, 2011c, p. 153, grifos da autora).

Gabriela escreve à luz do ponto de vista do *luar libidinal*. Em outro fragmento da autora (1996, p. 82 *apud* BRANCO, 2007a, p. 238), observamos “a luz que impregna a libido que repousa em cada texto”:

Sinto-me no exterior como se estivesse fisicamente no exterior incluindo árvores, poetas, animais, afectos, o próprio exterior (os exteriores a mim entrando em mim) até que a luz baixa e a penumbra me volta o olhar para os quadros que estão defronte, e são reais.

Sabemos, como diz Branco (2007a, p. 240), que existe um sentido a conviver com as palavras e esse sentido coincide com o sentido que há nas coisas, o sentido nenhum. Ao resgatá-lo, o *pensamento libidinal* promove o impossível reencontro com a coisa, que, conforme diz a autora, com a coisa-poema, afinal. “Só a coisa-poema, em sua inteireza, será capaz de responder ao apelo da poesia: o de um olhar sem cisão, *corp'a'screver*”.

## 2.4 Experiências poéticas invocadoras do aberto

Em Uma contra-música: Llansol e a questão da poesia, João Barrento (2014, p. 94), no livro *Geografia imaterial*: três ensaios sobre a poesia, escreve que a poesia é para Llansol, “ruído com substância harmónica, coisa rouca, trabalho com a 'clorofila' [...], é a própria matéria do poema”. Tendo como referência o livro de Llansol, chamado *Os cantores de leitura*, último livro publicado em vida, Barrento (2014, p. 95, grifos do autor) ressalva que o próprio da poesia nele é trabalhar a linguagem, não de modo a produzir sentido apenas – o que seria impostura da língua –, mas a construir ritmos e imagens, gerando núcleos de significação, “‘densileves’ – opacos e límpidos, graves e jubilosos, num texto que desde o início, e apesar de toda a sua carga de enigma, se diz completamente transparente”, que parece corroborar com a ideia de um mundo figural sem metáforas em Llansol. Barrento escreve: “[...] ‘dizer que as árvores são pássaros’ [livro *Finita*] [...] irremediavelmente levaria a linguagem a perder o seu ‘poder discriminante’. Essa poética seria a poética da metáfora, que Llansol liminarmente rejeita”. Afirma, ainda, que num contexto de encontro, mas não de fusão e indistinção com o mundo,

rejeita-se a “poética amena” que anula a qualidade diacrítica (diferenciadora) da linguagem, reduzindo-a perigosamente ao poder envolvente e dissolvente de uma linguagem mítica atravessada pela nostalgia das origens. E “ameno” significaria

então a-histórico e a-crítico, remetendo para a situação da linguagem na sopa cósmica-edénica-adâmica das suas origens míticas. Por aí não se chega à poética llansoliana, que é, pelo contrário, agreste, angulosa e dissonante, resultado da articulação de uma faculdade perceptiva e claramente distintiva das coisas (a que chama “o dom poético”) com uma componente amplamente política de existir (que dá pelo nome de “liberdade de consciência”). Coloca-se de lado o “inefável” (nisto, Llansol é wittgensteiniana, o seu texto diz o que pode dizer, “dá testemunho” do Ser e da experiência com os meios que a linguagem lhe oferece), mas insiste-se no carácter de “aparição” (que é também imagem, no sentido do grego *eikon*) da cena-fulgor veiculada por essa mesma linguagem (BARRENTO, 2014, pp. 95-96, grifos do autor).

O crítico literário, referindo-se ao poético, em Llansol, diz de um ponto de vista que é mais da ordem do intrínseco e substancial do que do exterior, que ocorre pelo uso da matéria poética, porém não ficcional, não enunciado, mas pela materialidade do signo, pelo tratamento visual da página, pela parada rítmica do fluxo enunciativo, pela estrutura fragmentária – mas que, ainda assim, não resulta em poesia, e não abdica da sua natureza narrativa, mesmo não ficcional– uma narrativa que vive da intensidade das cenas-fulgor, e não da sequencialidade de um enredo, como já destacamos, anteriormente.

Um outro aspecto trazido por Barrento refere-se ao que Llansol diz sobre dar razão ao poeta. O autor comenta que não reprimir o desejo profundo de beleza é dar nome às relações que há entre os seres e as coisas, é, por fim, praticar o “dom poético”. E ao falar de “beleza”, relaciona com um pensar no inesperado, no novo, no movimento, num ritmo do Ser que não se fecha sobre si mesmo, mas participa do “Aberto”.

Retornando à não metáfora da qual falávamos, e de acordo com Barrento (2014, pp.119-120, grifos do autor):

texto visceralmente antimetafórico, certamente “poético”, mas atravessado por uma dupla nostalgia: a do narrar [...], a de um mais-de-significação, de algo como o outro lado de si. Nesse outro lado – se lá pudéssemos chegar – encontraríamos sempre... *das Getichtete*, a Ideia, a substância densa do texto. Para Benjamin, existe na poesia moderna, e já na de Holderlin, algo que podemos colocar em paralelo com a vontade de desmetaforizar de Llansol: aquilo a que chama um “princípio de sobriedade”, presentes já nas Anotações às traduções de Sófocles pelo poeta alemão. Llansol segue, sem o assumir, este princípio da poesia moderna. Ora, a sobriedade é, por natureza, o próprio da prosa, mais ainda do que da poesia (Benjamin reconhece-o também na sua tese sobre *A Ideia de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*).

Barrento pensa a prosa de Llansol na sua utilização ex-cêntrica de uma linguagem comum e imagética. Mais do que poesia, mais do que prosa poética, é como *Ideia* de poesia, tudo aquilo que, na prosa de Llansol, indica um substrato poético, que tem a ver com o ritmo, com a fragmentação do discurso, com a não decidibilidade do gênero, com transições entre a narrativa e a escansão poética da frase, os traços, os brancos... O autor diz que isto tudo gera no texto llansoliano uma espécie de “*dupla engrenagem*”, entre a proximidade ofuscante da

imagem e a distância (aura?), não do indizível, mas do reverso ou da dobra das coisas e do mundo”. Afirmar ainda haver um “sistema” que subjaz a este caos aparente e movediço, uma qualquer unidade que não se pode tocar nem expressar, mas que é sensível e atua no subsolo poético da prosa de Llansol.

Talvez essa unidade impalpável e que escapa aos ditos, de que fala Barrento, tenha relação com a coisa-poema na sua mostração nua da letra. Branco (2007a, p. 244, grifos da autora) diz que na textualidade llansoliana não falamos de representação mas de demonstração do real. Nasce da “força 'realista' da letra, e não de sua força simbólica, é capaz de produzir outros efeitos e de realizar outros atos de escrita e de leitura: o *corp'a'screver*, o *sexo de ler*”.

Tomando como base Barthes, Paula (2016, p. 189) afirma que a experiência do erotismo dos corpos, quando a erótica toma a cena da escritura, tem-se um “efeito de real”. Vejamos o que diz a autora: “Desatado os nós significantes, no lugar onde o discurso silencia em função da presença de uma ausência incontestável, o corpo emerge como corpo real que resiste à simbolização”. Assim, esse corpo apresenta uma resistência a entrar na ordem narrativa da ficção, da metáfora. Diz-nos tratar de um corpo real, subtraído da linguagem, em desconformidade com o simbólico: “Nesse lugar do silêncio, da ausência e da desmedida, o que se destaca é corpo na sua imanência viva. Declarada a sua ausência, a sua perda no Outro, um tal amor não restitui os limites dos corpos, mas, ao contrário, reconhece-os no desvanecimento e no aberto”, por isso, talvez, como disse Barrento, rejeita-se a “poética amena”, que anularia a qualidade diacrítica da linguagem, reduzindo-a ao poder envolvente e dissonante de uma linguagem mítica atravessada pela nostalgia das origens.

Acompanhemos Llansol (2011c, pp. 167-169), na seguinte passagem de *IQC*:

– Lá longe está o interior do mundo. A casa em que habito.  
O bailarino agarra, então, todos os que prendera à sua obsessão libidinal,  
prisioneiros na sua arte de criar problemáticas, desde os mais pequenos aos maiores  
que se debatiam na obscuridade,  
e arrasta-os para a imagem que forma o seu corpo integral, e nunca visto. Todos o  
deixam caminhar na imagem que lhes mostra,  
até ficar destacado,  
e só com ela.

É o seu ato final, antes de partir por milhões de anos.  
[...] Entra na pequena casa. Vê-se que perde muitas das referências do seu corpo, e o  
seu espírito abre-se à aventura de transformar e transformar-se  
quando se centra na poltrona,  
sentando-se nela a ver – a ver ainda a jovem mulher do seu amor. Nada lhe quer  
roubar. Veio – desde sempre e unicamente – , para lhe dar. Fica a olhar a energia  
amorosa  
complexa  
tão complexa e em movimento,

[...]

Fica a contemplar a substância corante da energia libidinal e, porque já a conhece sem nunca a ter experimentado, e a acha livre e compulsiva, não tem receio de embaciar o perfil da jovem. Ela reconhece, apenas, que ali perante ela, está uma força que vem de muito longe e, mesmo se o seu poder de impacto é incalculável, nenhum mal lhe fará, veio do imensamente longe dizer-lhe o quanto a ama. Como o Anjo fizera com a Virgem. Há nele, que se adianta para o âmago da linguagem, uma investida que sopra do Monte da energia psíquica que presidiu à Criação do Mundo seja qual for o seu objeto, mas aquela jovem é o seu objecto e o seu destinatário. Todo o fogo da minha vida foi feito por ela. Vemos que se despe da sua mente. Mesmo no incompreensível, o seu andamento na linguagem é imparável. Sente uma emoção azulada, difusa, que afina o seu corpo para lhe dar precisamente o que ela lhe aceita e, de repente, um prazer sem igual o submerge – criador e imenso.

E isso lhe diz, quando ela lhe pergunta: – o quê?

– Recebi um prazer imenso. – Sente-se uma ave que tropeça por caminhar em terra. Sem livro e fora dele. Vemos que essa é a imagem que nos mostra, mas não vemos o que, no universo, tem de extraordinário essa imagem. Olha-nos, ligeiramente sobressaltado. Mostrou-nos o que ele próprio nunca vira, e escapa-nos o alcance da sua misericórdia.

Senta-se, então, pela última vez à beira de escrever, no regaço do seu amor profundo. Vê cintilar quem passa nos olhos dos animais deitados.

“A falta de unidade torna-me triste”, escreve.

E inicia os primeiros passos da sua dança. Volteia sobre si. Lentamente, adquire velocidade. Progressivamente, torna-se um torvelinho de luz. Na solidão do seu canto, parecia dançar destroços. A chuva caía sobre a imagem e, aos poucos, tudo adquiria o aspecto que a nossa mente exige – uma chuva oblíqua bate na luz do candeeiro, cintila e cria uma ilusão de óptica. Voltamos à nossa missão humana de cantores cegos criando os mitos da sua condição.

O mundo existe e o Vergílio morreu, mas  
mais uma palavra me pede a escrita.

Lemos com Llansol que a falta de unidade tornava Vergílio triste. Paula (2016, p. 194) escreve que o seu ato final é, portanto, o encontro com o corpo feminino, com o amor da jovem, para perder às referências do seu corpo próprio, abrindo-se à aventura do transformar:

A imagem que se desprende desse encontro, como nó que se desata, revela um corpo real, nunca antes visto. Tomado pela energia amorosa desse corpo libidinal, na solidão do seu canto, sente-se como a ave que ensaia os primeiros passos de uma dança. Como o torvelinho de luz, dança os destroços recolhidos de uma vida, faz deles chuva caída de imagens, adiantando-se para o âmago da linguagem ali onde ela é pura significância. Como um signo sem significação, o corpo dança perdido de si, aberto ao encontro com o outro, no lugar onde o Outro é corpo feminino arrebatado no amor como passagem para o aberto.

A autora comenta que a imagem do Anjo como o anunciador do amor evoca a presença do aberto, lugar onde os limites e as diferenças se apagam. Ele marca um ponto de

passagem, espaço no qual as palavras ultrapassam um limite e, sem limite, diz Paula (2016, pp. 196-197), evocam uma intensidade do sujeito perdido em seu dizer, no qual ele é ali pura pujança. Considerado por Llansol como um “terceiro ser”, a existência do anjo é sustentada pelo canto, pela sonoridade que se desprende das palavras, nesse lugar do aberto de todas as significações, levando o corpo, sem abrigo, a dançar ao som que lhe vem de fora, ao som que lhe anuncia o Anjo, “enquanto a chuva, como lágrima que lhe cai na pele, bate no candeeiro para fazer cintilar a palavra que ainda pede a escrita”.

Paula ainda afirma que o encontro com esses textos, inclusive os cadernos de Llansol antes de serem transpostos para o livro, gera abalos interiores e energéticos demasiadamente fortes, fragmentando o espaço de uma língua e os limites de um corpo. E que uma leitura cria uma relação íntima, na qual os espaços descontínuos de realidades diferentes se penetram. Acompanhemos, para certificarmos, do que diz Llansol (2011a, pp. 57-58), em entrevista:

Alguém que lê profundamente é penetrado pelo que lê. E, digamos, essa penetração é expansiva, não é uma penetração que fique ali para utilidade própria. Ler, o bom ler, é algo que se dá imediatamente no movimento seguinte. E é assim que eu compreendo o amor e as relações de sexualidade, que não estão centradas em órgãos determinados, mas que abrangem a totalidade do corpo e que existem para que o belo se perpetue, o prazer de estar, etc. Por isso é que eu considero a leitura uma espécie de sexo, porque de facto penetra profundamente, penetra profundamente e reproduz.

É assim que podemos pensar a existência de uma experiência da ordem do erotismo, naquilo que se configura como “expansão de todos os limites, passagem de espaços descontínuos para o contínuo do aberto” (PAULA, 2016, p. 198). Mas, conforme Paula adverte, para Llansol o que está em causa nessa abertura é o real do encontro com Um que está presente na mais ordinária das realidades, fornecendo o exemplo em Llansol ao dizer que a escritora escreveu, certa vez, que seu real é descascar ervilhas e ouvir Bach. Escreve ainda Paula: “Eis o seu Anjo: descascar ervilhas, abrir um livro sem nunca chegar ao final, tomar nas mãos os poetas da sua linhagem. Essas são suas experiências poéticas invocadoras do aberto”.

Com o sentido abalado, a experiência só pode se dar pela palavra do poema, forçando o pensamento a alargar o âmbito da racionalidade para torná-lo um pensamento de liberdade, abrindo os corpos à experiência do vivo. Talvez, aqui, possamos pensar no encontro entre Gabriela e Vergílio, por meio da escrita e da leitura, permitindo ao pensamento um novo gesto,

o de buscar aquilo que no texto é resistência, princípio de escrita, cadência de todos os nadas, réstias de luz, pathos. O que pulsa vivo: resta. Depois de encontrado o resto, segue-se um trabalho de desmantelamento e abandono do que é sistemático,

para tomar o resto, o poético e o ato nascente e alinhavá-lo numa constelação de infinitos (PAULA, 2016, pp. 199-200).

## CAPÍTULO III – A TRAVESSIA DA LÍNGUA

### 3.1 A vida como texto, como escritura

Deleuze (1997, p. 9) diz que o escritor arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a *delirar*. Afirma, no Prólogo de *Crítica e Clínica*, que ela, a linguagem, não é o limite mas o seu fora: “é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis”. Nas palavras do autor, haveria uma pintura e uma música próprias da escrita, e essas visões e essas audições formariam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É assim que lemos, em *IQC*, Maria Gabriela Llansol (2011c, p. 127, grifos da autora), encontrando em sua textualidade, um armazém de sinais que apontam para uma geografia em constante transformação, por meio de escritores que não estão nem vivos, nem mortos, mas, antes, são figuras que se encontram no aberto da diversidade:

Algures,  
 escrevi que sempre gostei de escrever num lugar onde se arrecadam objectos e mercadorias porque *a escrita é um armazém de sinais* \_\_\_\_\_,  
 ou a sua cena; estou a ver, entre o ver e o estar à espera de ver, o armazém desses sinais, num grande ou num pequeno espaço – e o meu companheiro filosófico entra e diz:  
 – Este é o armazém dos sinais de Rilke; este é o armazém dos sinais de Holderlin; este é o armazém da sua Dickinson; este é o armazém dos sinais de Fernando Pessoa. – E, no fim, murmura sem qualquer surpresa minha: – Este é o armazém dos meus sinais.

Deleuze (1997, p. 9) escreve que o delírio inventa as figuras, e em Llansol, poderíamos dizer que ele entra como “processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem”. Tudo participa da paisagem da escrita, na medida em que escrever, como quer Deleuze (1997, p. 11), em “A literatura e vida”, é um caso de devir, sempre inacabado, extravasando qualquer matéria vivível ou vivida:

É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível.  
 [...]
 A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.

Llansol parece trazer, em cada livro que escreve, esses devires de que fala Deleuze. E

nos indica o lugar que precisamos ocupar como textuantes – que também somos – ao nos aventurarmos a criar sobre o que lemos quando nos deparamos com sua obra. A respeito do devir, há um texto, de Cristiano Florentino (1997, p. 38, grifos do autor), chamado Mais tarde. Nele, o autor tenta transmitir de que forma se aproxima do texto llansoliano:

*aqui não começo, não começo porque não há começo, isso que se inicia vem pelo meio, assim meio torto, o que quero dizer é que isso, em verdade, é um intervalo – hora sem letra em que me faço. Tudo porque sou parido no intervalo, por isso, isso não é um começo, se parece incompleto é porque não encontrei o início, a forma correta de escrever, tive de partir não sei mais de onde; só sei que não pelo começo, meu ponto de partida é o hiato.*

O legente fala de sua dificuldade de escrever sobre Llansol, diz ainda: “escrever é nunca organizar no papel o que não está em mim organizado”, e nos ajuda, com sua confiança, a seguir em frente, sabendo que, conosco também, no fim, isso, talvez, venha a resultar num *labirinto*, ou como escreveu: “numa bordadura do vazio’, em torno do vazio. o que restou da leitura foi uma *gagueira cega*, um latejar forte e insistente, um misto de angústia e de alegria difícil que impede a mão de falar”.

Vimos com Deleuze (1997, p. 11) que “não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem” e, paradoxalmente, podemos acompanhar sua afirmação através do traço contínuo de Llansol (2011c, p. 66):

\_\_\_\_\_ o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera de dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo – tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertenceria saber? O texto é limpo, e por passar. Onde o traço é apagado, vê-se claramente o raspar da borracha. Deixar o traçado.

A autora escreve que há frases que não devem ser escritas por inteiro. A esse respeito, Florentino questiona por que escrever se a palavra falta, e elucida o que também não sabemos, e não sabemos, talvez, porque não é do lado do saber que estamos quando lemos Llansol. Florentino (1997, p. 39, grifos do autor) afirma:

por que escrever se a palavra falta? A palavra falta a llansol, e o que lhe resta é um traço, *o lugar da palavra que falta*. devo preencher esse espaço? tenho esse direito? o texto me dá esse direito, o lugar de leitor me concede essa graça. mas, de que me adianta esse lugar, se não tenho também a palavra que ali cabe? – aliás, alguma palavra cabe naquele traço? é ele o lugar do *inominável*? Mas, após o traço há a escrita, que continua e continua e continua... (“escrevo porque não quero as palavras que encontro” (barthes)), escrevo “por subtração”, eliminando as palavras que não me servem-quantas, até o momento, já eliminei? Estou próximo da palavra “certa”?

escrevo à toa. de um lado não digo nada, de outro, digo demais: um impossível ajustar.

O autor demonstra a forma na qual é afetado pela escrita singular de Llansol. A escritora apresenta uma espécie de língua estrangeira, que como diz Deleuze (1997, p. 15) a respeito da literatura, “não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante”. Interessante a pergunta que Llansol (2011c, p. 66) se faz: “se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo – tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertenceria saber?”. A autora parece confirmar as palavras de Deleuze (1997, p. 15) quando diz que “cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua”, eis a língua de Llansol, tomada por um delírio que a faz sair de seus próprios sulcos.... O filósofo escreve ainda:

uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Idéias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios da linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento.

Com Deleuze a linguagem é levada a um limite, e não podemos pensar tal fato de forma isolada. Llansol nos ensina, com suas figuras, que numa enunciação participa todo um coletivo, o que parece corroborar com a ideia de saúde como literatura, como escrita, consistir em inventar um povo que falta: “Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas reneгаções” (DELEUZE, 1997, p. 14).

O que ocorre é que, por vezes, quando lemos Llansol, “o texto não mais apenas gagueja: *o texto tagarela*, uma tagarelice gaga, então, um caos barulhento e polifônico, uma mistura de vozes, todas falando ao mesmo tempo, mas também, por ser gago, uma voz incômoda, esganiçada – um *fiô de voz* (FLORENTINO, 1997, p. 40), basta lembrarmos do armazém dos sinais, em *IQC*, de Rilke, Holderlin, Dickinson, Pessoa, Vergílio etc. Isso, por sua vez, parece apontar para o que Deleuze (1997, p. 9, grifos do autor) escreve a respeito do delírio: “quando o delírio recai no *estado clínico*, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos”. Por outro lado, talvez, as coisas em Llansol não sejam exatamente e somente como aqui, por vezes, dizemos experimentar, porque há algo que se aproxima ao que Barthes (1988, p. 93, grifos do autor) escreveu em seu livro *O rumor da língua*:

Noutra noite, ao assistir ao filme de Antonioni sobre a China, experimentei de repente, na virada de uma sequência, o rumor da língua: numa rua de aldeia, algumas crianças, encostadas a um muro, lêem em voz alta, cada um para si, todos juntos, um livro diferente; aquilo rumorava da melhor maneira, como uma máquina que funcionasse bem; o sentido era para mim duplamente impenetrável, por desconhecimento do chinês e pelo emaranhamento dessas leituras simultâneas; mas eu ouvia, numa espécie de percepção alucinada, tão intensamente recebia ela toda a subtileza da cena, eu ouvia a música, o sopro, a tensão, a aplicação, enfim, algo como uma *meta*. Quê! Basta falarem todos juntos para fazer rumorejar a língua, da maneira rara, impregnada de gozo [...]? De jeito algum, claro; para a cena sonora é preciso uma erótica (no sentido mais amplo do texto, o impulso, ou a descoberta, ou o simples acompanhamento de emoção: o que era trazido justamente pelo rosto dos meninos chineses).

Em muitos momentos, a leitura do livro *IQC* parece dar a sensação de que o sentido, como em destaque nas palavras de Barthes, é impenetrável como um emaranhado de leituras simultâneas; mas há uma intensidade imensa que nos toca como experiência, e, com isso, ouvimos também alguma coisa de música, de sopro... Assim, não seria uma “noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos” (DELEUZE, 1997, p. 9), porque há algo que rumoreja, sussurra, vibra em nós: a própria linguagem.

No livro *O prazer do texto*, Barthes (2015, p. 10, grifos do autor) escreve que a neurose é o último recurso em relação ao “‘impossível’ de que fala Bataille: ('A neurose é a apreensão timorata de um fundo impossível' etc.); mas esse é o único que permite escrever (e ler)”. O autor diz que se chega então a um paradoxo: “os textos, como os de Bataille – ou de outros – que são escritos contra a neurose, do seio da loucura, têm em si, *se querem ser lidos*, esse pouco de neurose necessário para a sedução de seus leitores [...]”. Assim, podemos entender que, em Llansol, o seu texto “tem de me dar prova que ele me deseja” (BARTHES, 2015, p. 11), e essa prova existe! É a sua escritura, a ciência das fruições da linguagem, de que fala o crítico francês, seu *kama-sutra*.

No decurso dos capítulos, falamos em impostura da língua, e Llansol (*apud* BRANCO, 1997b, p. 48) afirma: “Veja bem: a língua é uma impostura, tudo aquilo que estamos aqui a falar é uma impostura. Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que o meu texto quer”. Podemos compreender que é esse o efeito (de real) que reconhecemos, em nosso corpo, em muitos momentos, quando lemos seus textos. Branco (1997b) escreve, em “De uma escrita que não seria a da impostura”, que os textos llansolianos convocam a uma escritura que leva a escritora a destituir-se da chamada literatura para passar, em última instância, a uma travessia da língua. Em *Um falcão no punho: diário 1*, Llansol (2011d, p. 12) corrobora tal afirmação ao escrever:

tão profundamente me sensibilizou o texto que, depois de me ter esquecido do que ia dizer ou seja, escrever a seguir, sentei-me no banco verde de 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.

Salvação, perdição através da língua... Toda sua obra é atravessada por essa questão. É numa relação de crise com a linguagem que, segundo Branco (1997b, p. 49, grifos da autora), “a escritura de Llansol parece produzir um curioso entrecruzamento entre *vida* e *obra*, 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*”. O texto llansoliano termina por apresentar, na “cena da escritura”, com a peremptoriedade que a presença da escritura pode oferecer ao leitor,

essa dimensão corporal, material, da escrita, não só *naquilo que seu texto diz*, mas *na maneira como o faz*. Ao dividir o texto de maneira inusitada, intervalando-o, irregularmente, com inesperados espaços em branco, ao promover mudanças de tipo de letra (de cursivo para o itálico e vice-versa), sem qualquer intermediação que possa “prevenir” o leitor, e , sobretudo, ao sulcar a página com um traço horizontal que interrompe a narrativa, suspende o sentido e *atravessa*, literalmente, o texto, Llansol desenha, em sua materialidade, a grafia da escritura.

Seu gesto *escritural* parece se aproximar de um “passado da escrita dos tempos em que escrever era sulcar uma superfície sólida, como as paredes de uma caverna ou, mais tarde, pelo papel”. Todo um percurso da *letra* aí se desenha, diz ainda Branco (1997b, pp. 51-52), que exemplifica:

do estilete à pena, da pena à caneta, da letra cursiva à letra de forma, do manuscrito à tipografia e à imprensa. É exatamente esse percurso, esse passado da escrita, que o texto de Llansol parece reconstituir, trazendo-nos de volta um tempo em que escrever era também arrancar algo a uma superfície e em que ler um texto era comentá-lo [...].

Esta é a dimensão da escritura, a dimensão de uma “litografia anterior às palavras: metafonética, não linguística, a-lógica”, como assinala Derrida (1971, p. 193 *apud* BRANCO, 1997b, p. 52). Llansol (1985, p. 8) fala de uma dobradura da língua: “Dobra tua língua, articula. Dobra a tua língua, articula”, e Branco diz de um litoral que a letra demarca e que a escritura testemunha, pois para além do que se diz, vislumbra-se o que não é o dizer.

No artigo intitulado “Maria Gabriela Llansol entre encontros imaginários de confrontação”, D’Ávila (2019, p. 14) afirma que um dos motores da escrita llansoliana é “saber dar força projetiva ao não-evidente, reconhecendo naquilo que outros já disseram algo que restou por dizer, pois há um ilegível em cada texto, ou ainda, pois é de um trabalho ilegível da língua que todo texto provém”. De acordo com a autora, a força motriz dos gestos que movimentam sua escrita está em buscar descentramentos da história, da cultura ou da

linguagem. Deseja-se não apenas ampliar o espaço do texto para além do literário, mas fazer emergir nele os restos da história: “alguns fracassos e desastres, que segundo ela [Llansol], estariam carregados de futuros que, aos serem relidos, lançariam o passado num impasse”. D'Ávila (2019, p. 16) diz ainda:

Ao escrever, Llansol se recusa a dar continuidade ao tempo histórico, ou melhor, à cadeia histórica do progresso e, neste sentido, como defende Silvína Rodrigues Lopes em sua *Teoria da Des-posseção*, abre caminho à desconstrução do modelo tradicional de modernidade, tornando o texto um espaço trans-histórico de grande complexidade. Para Lopes, a explicação deste termo se dá na expressão o devir como simultaneidade, utilizada por Llansol para descrever a escrita como espaço aberto a outros possíveis, sendo assim, a trans-história é o trabalho de expor mundos possíveis e não necessariamente reais. É o que surge a partir de um redobramento do tempo e do espaço, junto à compreensão de que há algo indiscernível entre o real e o irreal, ou ainda, a trans-história. Ou seja, desentranhar da história outras genealogias é um gesto radical que envolve a escrita de Llansol ética e esteticamente, e é também um projeto humanizador da história contra as grandes narrativas do poder que se cumpre rompendo com instituições, categorias e saberes [Lopes].

Llansol, nas palavras de D'Ávila, descreve a escrita como espaço aberto a outros possíveis, sai em busca dos restos da história: “pode-se dizer também que ela procura por textos de todos os tempos que ficaram e ficarão sempre à espera de serem lidos, ou que ela procura por aqueles escritores que desejaram e desejam colocar 'o ilegível no papel' [expressão de Agamben, citada por D'Ávila]”: a língua sem impostura, conforme podemos acompanhar a seguir: “[...] eu não fui talhada para fazer livros, mas para dar a entender por escrito o que foi uma experiência [...]” (LLANSOL, 2011b, p. 89).

### 3.2 Corpo ressuscitado no fulgor da escrita

Um aspecto importante a ser lembrado, nesta dissertação, diz respeito à impressão de se estar lendo o mesmo texto, ainda que transitem por títulos diferentes. No artigo *Memória selvagem de futuros possíveis e desejados: Maria Gabriela Llansol e o texto dos tempos*, Paixão (2019, p. 24) escreve que se trata de um projeto de escrita com o texto, que lhe confere novos contornos e modulações, “o que interessa aqui é o pensamento por dentro da forma, o movimento”. Llansol (2011, pp. 14-15 *apud* PAIXÃO, 2019, pp. 24-25), numa entrevista a Antônio Guerreiro ao Jornal *Expresso*, em seis de abril de 1991, relata:

Não sei se é o mesmo Livro, direi antes que é o mesmo espaço evoluindo e abrindo-se e fechando-se e abrindo-se e fechando-se porque só isso me parece verdadeiramente real. Se eu fizesse livros estanques, teria a impressão de que no livro seguinte estaria a recomeçar a realidade. Ora, eu vivo há já bastantes anos e a realidade para mim é algo de extremamente contínuo, momentos saindo de outros, e

só de uma maneira artificial é que poderia cortá-la, porque de fato ela existe, não como encadeamento de causas e efeitos, mas em correspondências, em evolução e oscilação permanente. O passado desfaz-se continuamente no poder pujante do futuro. [...] Quando chamo a este livro “O Livro das Comunidades”, não me estou a referir a um livro concreto. É um livro que, digamos, é o correspondente do mundo.

Concebendo a realidade como algo contínuo, a figura em Llansol não se vincula a um “eu” enquanto identidade fixa, e a vida é o que se encontra como metamorfose no texto. Mais do que retirar as figuras históricas ou cotidianas de seus territórios, a autora modifica a ideia de lugar (o território) em torno dessas figuras. Sigamos acompanhando o que afirma Paixão (2019, p. 30): “A escritora retira as figuras de onde elas são de fato vítimas da cobiça do olhar do poder, as traz para o seu texto e transforma o espaço em que esses corpos se movem em paisagens animadas, vivas, de energia”.

A respeito da figura não se vincular a um “eu” enquanto identidade fixa, Samudio e Paravidini (2014, p. 22) assinalam que o *há*, em sendo também um nome figural, aponta, portanto, para fora da identidade. Os autores sublinham, ainda, seu caráter de corpo de fulgor contornado pela escrita ao qual não é possível dirigir um olhar direto: “e cujo núcleo, ponto-voraz, é, talvez, a superfície opaca do texto, o nó em que a cena se levanta”, a qual, conforme lembram, Llansol (2011c, pp. 12-123) evidencia, no texto *IQC*, haver “um princípio ativo” em devir e simultaneidade. Nesse livro, o *há* deve ser lido e visto de través, como um corpo montado por meio dos contornos da escrita, uma estrutura aberta e colocada fora de qualquer pretensa unidade do “eu” (SAMUDIO; PARAVIDINI, 2014).

Seguindo um pouco mais com os autores (2014, p. 26, grifos dos autores), lemos que o *há* é essa cena do impronunciável: “é o que atrai, e seduz o *sexo de ler* de quem lê para esta relação de legênciã, a leitura do texto de Llansol, que [...] à semelhança da relação sexual entre os falantes, é o impossível que se busca pela escrita”. Nesse sentido, voltando ao traço, em Llansol, ele é, justamente, esse impossível de ler, pois não é da ordem da representabilidade, mas de uma resistência à interpretação, ou, como dizem Samudio e Paravidini (2014, p. 28), “Um traço que assinala a falta, a não-limpeza do texto que torna opaca suas relações referenciais [...]”.

Na *Carta ao legente*, lemos com Llansol (1998, pp. 1): “Mais para cima da fonte há outro livro – O Senhor dos Herbais –, que é o lugar ermo onde a figura do legente nasceu para acompanhar a singularidade desta escrita. Ele partilha comigo a dor do sentido que afloresce, e se desvanece”. Muitas vezes, atravessando a textualidade da autora, temos essa vivência de acompanhar um sentido que afloresce, e se desvanece... Se com Samudio e Paravidini (2014, p.31) lemos que o traço assinala a falta, com eles também lemos que “o traço rompe as

barreiras e constitui a experiência como percepção pura do real”, e esse aparente, talvez, paradoxo que experimentamos parece se aproximar da complexa decisão de adentrar no tema da morte (e da vida) em *IQC* – ao mesmo tempo que é essa mesma dificuldade (ou impossibilidade) de síntese que nos entrega o fio por onde podemos percorrer sua legênciã.

Vejamos: o *há*, afirmam Samudio e Paravidini (2014, p. 29), “é a possibilidade de que, escrevendo, se morra, e de que se viva para se”, citam Llansol (1994, p. 51), “ter um pequeno lugar dentro da morte”. Com isso, temos um traço que assinala a falta e também um traço que “marca a união entre todas as coisas” (SAMUDIO; PARAVIDINI, 2014, p. 29); bem como temos o *há* enquanto possibilidade de que escrevendo se morra, e de que se viva para se ter um lugar dentro da morte. Talvez, mais do que uma relação de paradoxo, o que temos é o *há* como “contorno todo aberto”, como definem os autores (2014, p. 31), que nos faz recordar *O Aleph*, de Jorge Luis Borges (2008).

A propósito, Samudio (2015, pp. 43-44, grifos do autor) traz a leitura feita por Blanchot do conto de Borges, relacionando-a com o *IQC*. Antes, diz-nos que, trazendo para o campo da legênciã, longe do contexto religioso, o *Aleph* nos interessa como “letra-infinito, como letra que falta no início e que, nesse evento de falta, pulsa como possibilidade das outras letras, da escrita como *há*”. Complementa:

Nesse movimento para o *pensamento verdadeiro* sobre o *há* de *Inquérito às quatro confidências*, vemos o início como cena aberta, como o infinito que se apresenta no cruzamento de todos os pontos e na expansão: “Então vi o Aleph” [Borges], o Aleph que *há* para ser visto, que nenhuma linguagem pode conter, pois seu movimento é incessante e simultâneo, vi o Aleph, “uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável” [Borges], o “lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta” [Borges].

Nesse ponto de todos os pontos, Samudio apresenta o lugar em que o *há* permanece na transformação como “a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros” (BLANCHOT, 2005, p. 139 *apud* SAMUDIO, 2015, p. 44). O *há*, acompanhando Samudio (2015, p. 44, grifos do autor), pode-se entender como

os mundos que se dizem na escrita; um movimento que rompe com o começo, tendo passado por ele como um instante pontual, em que se cruzam todos os eventos; rompimento com o fim e com a continuidade temporal ou essencial, corpo que “dá-se”, vertiginosamente, como *permanência breve*, corpo ressuscitado no fulgor da escrita, no fulgor do segredo inquirido pelas confidências: o segredo do *há*.

### 3.3 Torvelinho de intensidades

Esse corpo ressuscitado no fulgor da escrita coloca em cena a discussão morte/vida, presente em *Amigo e Amiga, curso de silêncio de 2004*, de Llansol (2006). Tal texto é discutido por Ruas (2010), no artigo “Na paz subalterna da de criar figuras – Uma leitura de *Amigo e Amiga*, de Maria Gabriela Llansol”, e nos ajuda a pensar a figura de Vergílio em *IQC*.

Ruas (2010, p. 1) traz as interrogações da escritora portuguesa, a respeito de como se nasce e como se morre: “A certeza de que o homem é um ser-para-a-morte é a força que impulsiona o seu processo de criação, celebrando, na escrita, a ideia de que 'ficamos no tempo' para, como aponta, João Barrento, 'viver o Ser no Tempo de forma plena e múltipla’”. Acompanhamos a experiência dolorosa de criar uma escritura sem ter o Amigo ao lado, para inscrevê-lo no Tempo, diz-nos Ruas, como ausência que se presentifica na “espuma do texto”, gerada pela força da linguagem. O texto de Llansol, escrito como curso de silêncio, move-se como “trilhador de mundos”, “partido em fragmentos”, “flutuando, por impulso do ar”. Com isso, o Amigo vai se inscrevendo como matéria textual, mais nada. Todavia, “é deste 'nada' que se faz a celebração da plena experiência de ser”.

Presente também como uma escrita não convencional, representativa, na qual haveria o propósito de se contar a história de uma vida, Llansol “investe na criação de um universo figural. Se o Amigo está morto e o dia começa pelo medo de principiar, a escritora enfrenta-o. O que não pode ser comunicado de viva-voz e face-a-face torna-se confidência lançada 'às águas do Curso de silêncio’” (RUAS, 2010, p. 2).

Num discurso que se faz num ir-e-vir constante, sem que haja entre as cenas uma relação de causa e consequência, acompanhamos, tal qual no *IQC*, a experiência do vivido que não chega ao texto “com a quotidianidade das coisas comuns, dos objetos decalcados do real, ainda que compareçam a esse real os sentimentos que frequentam as páginas do texto” (RUAS, 2010, p. 2). O que existe, como já marcamos, é o encontro do diverso e a entrega ao poder de criar, ou como em destaque na quarta confidência de *IQC*, “O nosso verbo [...] é escrever” (LLANSOL, 2011c, p. 42), elucidando o trabalho apaixonado da escritura em Llansol. Llansol (1996, p. 244 apud RUAS, 2010, p. 4) diz que ficou por fazer a Vergílio Ferreira uma quinta confidência:

(...) O dia toca-me no cérebro e sinto que “onde eu penso” está alegre, com movimentos amplos que atraem a noite – uma noite subtil – esta, em que o sonho vivo há-de ainda trabalhar delineamentos postos a disposição do ruah.

Como não podia comunicar-lhe [ao agricultor no comboio até a Portela] isto de viva voz, e face-a-face, e precisava de um ouvido concreto, lancei esta confiança às águas do Curso de silêncio que certamente há-de encontrar alguém legente que saiba do que falo quando me refiro ao ruah, e ao espírito de encanto das operações divinas.

De acordo com Ruas, evocar aqui o ruah não garante ao leitor o encontro de um espaço de transcendência, bem como o espírito de encanto das operações divinas não remete a qualquer espaço no qual o divino possa se manifestar. Entregar uma confiança ao curso de silêncio corresponde a deixá-la adormecida em estágio de dicionário, afirma a autora referindo-se a Drummond, indiferente aos significados que a possam submeter, garantindo, assim, “não a sua escravidão mas a possibilidade de brotar, ou de provocar sentidos [...]”.

Em Ruas (2010, p. 4), lemos que ao término de *Amigo e Amiga*, Llansol o encerra em aberto, anunciando a obra inconclusa, convidando à leitura e à nova escritura. “O não saber se sobrepõe ao saber e reacende o desejo. A paz subalterna é silêncio libidinoso em busca da 'outra paz, que o quarto procura', desejo reacendido nessa que hoje deve ser o novo funâmbulo, companheira nômade do Augusto Joaquim [com quem viveu pelo menos 40 anos] e do Vergílio Ferreira”. Acompanhemos a última página do Curso de Silêncio:

\_\_\_\_\_ a meio da casa [onde se acolhe para receber e produzir o encanto] há um quarto sem plantas\_\_\_\_\_ porque a luz desce à sua porta; todas as tentativas de aí criar flores ficaram goradas, mas, no entanto, há nele uma paz subalterna\_\_\_\_\_ que não me deixa terminar a frase. Paz dependente de outra paz, que o quarto procura. Assim dito, me envolvo no silêncio de nem sequer escrever.  
O enlevo.

Será esta a paz subalterna da de criar figuras? (LLANSOL, 2006, p. 245 *apud* RUAS, 2010, p. 4).

Lemos com Llansol (2011c, p. 171), em *IQC*, a decisão do passo: Eu Vou. E, retomando o diálogo final: “– Ver-nos-emos face a face, daqui a milhões de anos. “– Sim!”, responde Gabriela, e a última frase: “– Faça a sua parte! Sem medo, sem medo, sem medo”. Ruas (2010, p. 5), referindo-se à confiança de legente, pergunta se não seria esse “morrer contente, que nos deixa como presente a obra intérmina de quem, sem vencer a morte, nos legou o testemunho da sua criação? Que, ao encontrá-la, terá legado ao “legente” a dupla tarefa de ler/escrever, configurando aí o sentido de busca do verbo amar – escrever?”. E poderíamos pensar, não seria esse ir em frente, sem medo, sem medo, de que fala Llansol em *IQC*? Sigamos as linhas da segunda confiança, com a data de 2 de Março de 1996:

[...] Gritei, então, por todos os que deixara, pelos livros que escrevera, pelas imagens que me haviam fulminado. Eu queria, digo, eu queria continuar eu, noutra corpo, com a mesma consciência [...].  
Senti-me criança perdida a gritar no vale, uma criança que se sabe eternamente órfã

e responsável pela montanha e pelo rio que desce da montanha, pelo boi que bebe, pelas aves que voam, pelo vagabundo que roda sem pão. “Eu sou”, gritei. “Eu sou a consciência de tudo isto. Não vou ceder, o meu dom é sentir o pensamento e unir o diverso de tudo isto. Escrevi para ser, escrevi para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou... e não morreu”. (LLANSOL, 2011c, pp. 146-147)

“Eu sou a consciência de tudo isto”, diz Llansol, lembrando-nos, novamente, *O Aleph*, cujo movimento é incessante e simultâneo. É assim que a tarefa de ler/escrever se apresenta para a autora, por meio de um movimento criador que impele o legente a se escrever para dentro do texto, dando à obra intérmina a possibilidade de “unir o diverso de tudo isto”, pois a escrita está “para segurar nas mãos inábeis o que fulgurou... e não morreu”. Llansol (2011c, p. 156) dirá, ainda, no *IQC*, que sua arte “é um ponto de vista sustentado por uma artesã”, remetendo-nos ao que Benjamin (2012, p. 239) se pergunta em *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Lekov*: “a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal[?] Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único?”. Esta parece ser a vida como escritura, que traz a dimensão da corporeidade em Llansol. Benjamin afirma que na verdadeira narração,

a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito [...]. A antiga coordenação da alma, do olho e das mãos [...] é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada.

A textualidade llansoliana é atravessada pelo corpo. Benjamin (2012, p. 232) escreve que é comum a todos os grandes narradores a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada que “chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento”. Em Llansol, podemos pensar ser esta, na verdade, a condição de travessia para a morte e a imagem que nos assalta, mais do que a de uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens, é a do torvelinho de intensidades, tão presente em *IQC*, mas também no corpo textual de toda a sua obra.

Nilson Oliveira (2008, p. 1), no texto “Maria Gabriela Llansol: a escrita como vontade”, afirma que se trata, em Llansol, de uma escrita que parte de um ponto preciso. Cita a escritora: “O mesmo ritmo, a mesma oscilação, criação de espaço e variação de tempo; a mesmíssima combustão [Finita]”. Há um movimento em repetição, mas, inserido em um processo de criação, trata-se de um retorno ao novo, pois, como diz Llansol, citada por Oliveira, “o ciclo de Renascimento não está concluído; há ainda tempo para voltar ao seu

começo e reescrever-lhe um novo sentido”. O autor explica:

Sentido outro, para retomar a uma outra coisa. É isso que lemos nos seus Diários – um “retorno ao recomeço” da escrita (...). Llansol, em suas páginas, diz o indizível: vai além de si, navega para uma enseada que ultrapassa o limite do sujeito. Com efeito, o que alcança está intimamente ligado à vida e às coisas que fazem pulsar a escrita.

Oliveira destaca que nos seus três Diários, Llansol supera o estreito do confessional fazendo desta experiência um combate no qual cintila uma vontade outra, “a vontade como potência”. A respeito do que falávamos sobre a dimensão do limite em Llansol, o autor (2008, p. 2) chama também atenção para o corte fulminante na linearidade, desenhando, com isso, novos axiomas, “gaguejando em sua própria língua”. Escreve:

Mergulho frontal nas dobras do desconhecido, pura leveza, como quem surfa no horizonte das coisas vivas, fazendo da escrita um corpo que se revigora a cada lance de página escrita (...). Nela [na escrita] prepondera o desdomínio, a sensível linha que corrompe a mão daquele que escreve, arrastando-o para um ponto de dilaceração.

No decurso deste trabalho, demonstramos que a escrita de Llansol transita por um ponto que “quase”, como também diz Oliveira (2008, p. 2), não se distingue: prosa, poesia, diário. “Tudo acontece num espaço onde o gênero se corrompe mais e mais”. Para o autor, o “quase” é a abertura demarcada entre espaços que correm concomitantes. Llansol falaria do texto ser a curta distância entre dois pontos, e esse “entre” de que fala a escritora é pensada por Oliveira como “fissura que atravessa os lugares da escrita, mas sendo também um tipo de atravessamento, todavia como encontro permanente dos diferentes, ressoando em ondas de multiplicidade”. É esse espaço, diz-nos, que possibilita a “escrita como vida”, com efeito, a escrita como criação:

Em outra medida, o “entre” sustenta duas curiosas questões: o nascimento da escrita e o fantasma que ronda e ameaça de não mais poder escrever, pois a partir de Rimbaud escrever passa a ser a contínua ameaça de não poder escrever. Com efeito, é a partir dessa abertura, a curta distância entre dois pontos, que a escrita engendra o seu espaço, o “não-lugar”, e nele faz gerar as suas questões.

Essa contínua ameaça de não poder escrever remete-nos ao que discute Blanchot (2011, p. 20 grifos do autor) no texto “Recurso ao 'diário’”. Diz-nos que o Diário é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra”. Acompanhemos o contexto no qual o autor situa sua afirmação:

Talvez seja impressionante que, a partir do momento em que a obra se converte em busca da arte, se converte em literatura, o escritor sente cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo. É que ele experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino,

que está por trás de tudo o que se escreve, repugnância e apreensão que se revelam na preocupação, característica de tantos autores, de redigir o que eles chamam o seu *Diário*. Isso está muito distanciado das chamadas complacências românticas. O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial.

Por meio do diário, o escritor, nas palavras de Blanchot, deve recordar-se de si mesmo, daquele que ele é quando não está na atividade da escrita, quando vive sua vida cotidiana, Mas, segue Blanchot, o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é o próprio elemento do esquecimento: escrever. Daí que, entretanto, a verdade do Diário “não esteja nas observações e comentários interessantes, de recorte literário, mas nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana”. Nesse sentido, o Diário, para o autor, representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece para se reconhecer, no momento no qual presente a “metamorfose perigosa a que está exposto”.

Essa metamorfose perigosa é sentida pelo escritor, no curso da obra. Oliveria (2008) escreve: “(...) a escrita, no curso da obra, também tem suas exigências e, por vezes, não permite que nada aconteça, acuando o escritor até a fadiga, ao silêncio aterrador que não lhe permite escrever uma linha sequer”. Atento a isso e para não ser tragado pelo “vazio”, diz-nos o autor, o escritor se impõe um movimento, a perpétua travessia”. Llansol, sensível a isso, tem o texto como lugar que viaja, uma viagem sem rumo ou destino. Acompanhemos Oliveira (2008, p. 2):

“Viagem” que não reconhece nada que não seja a escrita ou que não esteja intimamente ligada a ela; ou seja, “dentro” da escrita mas “fora” de toda a representação, no eterno recomeço, tal os nômades que sem sair do deserto se deslocam a não mais poder. Llansol migra de um texto a outro sedimentando, num jogo “infinito”, uma obra única.

O que estamos tentando apresentar, neste momento do texto, é a forma que o Diário é pensado, de modo geral, e como se aproxima ou se distancia do diário para Llansol. Oliveira lembra que autores como Goethe, Virgínia, Kafka, todos se utilizaram de diário e através dele surgiram questões cruciais que atravessam muitos instantes de suas vidas. Contudo, escreve o autor, não nos enganemos: “o Diário não é o pêndulo que denuncia as circunstâncias da obra que dá vida ao escritor. Ele apenas acompanha o escritor na sua rotina fora da obra”. Com isso, o escritor faz do Diário a sua verdade provisória, anotando rigorosamente de página a página as situações que o instante lhe determina (OLIVEIRA, 2008).

Voltando a Blanchot (2012, p. 20), o recurso ao Diário “indica que aquele que escreve não quer romper com a felicidade, a convivência de dias que sejam verdadeiramente dias e que se sigam de modo verdadeiro”. O Diário enraíza o movimento de escrever no tempo, diz-nos, na humildade do cotidiano datado e preservado por sua data.

Talvez as razões de Maria Gabriela Llansol, quando faz uso do Diário, não sejam precisamente essas que traçamos. Contudo, conforme escreve Oliveira (2008, p. 3), “sabemos que ela vem da mesma 'linhagem' dos escritores que se lançaram ao Diário”, ainda que sua experiência denuncie uma relação de outro tipo. “Llansol se inseriu de tal modo no espaço literário, que a sua escrita esfacelou todas as fronteiras. Nela tudo parece um imenso exercício de estilo”. Oliveira diz ainda:

A seu modo, ela reinventou o uso do Diário, pois o escreve como quem navega na literatura [...], valendo-se da escrita como uma verdade que encobre tudo. É isso que vemos em sua trilogia: *Finita, Um Falcão em Punho, Inquérito Às Quatro Confidências*. A própria opção por estender os Diários a uma espécie de trilogia, mas de livros autônomos e diferentes ligado tão somente pelo estilo, dá a eles uma dimensão literária. Neles, os diários, Llansol encontra [...] Holderlin e muitos outros com quem trava diálogos extraordinários [...]. Nesses diários, Llansol imprime suas preferências, suas questões, seu pensamento, mas não faz isso por mera estratégia para analisar a literatura, faz pelo prazer, pela alegria de pensar, de criar.

O autor fala que Llansol reinventou o uso do diário. Barrento arrisca dizer que, paradoxalmente, Llansol não é uma escritora de diários, e no entanto não fez outra coisa na sua vida senão escrever um diário (precisamente esse diário contínuo do qual falávamos). Acompanhemos uma citação de Llansol (Caderno 1.20, pp. 32-33, 62), trazida pelo crítico (2012, s/), na qual a forma própria do diário llansoliano, ou ainda, o projeto de escrita de Llansol, é iluminado por uma imagem que fala como um manuscrito aberto:

Antes que o meu destino termine, tenho necessidade de escrever o que falta. Não dez ou doze livros, mas o que está por escrever. Em dias singulares o Diário está no centro da vida. Não se trata de uma obra linear, mas de um conjunto de espirais em que tento absorver, de uma maneira finita e humana, o espaço e o tempo. Para cada espiral um tema – um nome – que nessa altura era dado a esse torvelinho de linhas. [...]. Escrevo assim porque fiz um corte na verticalidade do espaço e do meu tempo.

Ao longo desta dissertação, acompanhamos, em *IQC*, Llansol se fazer valer de uma afetiva comunidade de outros. Barrento (2012, s/p) coloca em destaque as palavras de Augusto Joaquim, marido e legente e crítico maior do texto de Llansol: “esse olhar [“o olhar à cã”, que Llansol oferece a Vergílio Ferreira para o ajudar a fazer a Grande Viagem] procura a luz que emerge, algures, entre a ética da responsabilidade, a procura intransigente do belo e o dito rasante e justo”, e diz ser difícil achar radiografia melhor para o Livro único e contínuo da autora!

A respeito de Llansol se valer dessa afetiva comunidade de outros, Oliveira escreve que com eles Llansol desenvolve um diálogo que atravessa várias superfícies, sempre deixando transparecer uma habilidade em manter a intensidade da troca, “numa conversa infinita provida de silêncios, hiatos, falas nas quais se desenha a presença na ausência [...]”.

Llansol (2011c, p. 142) escreve em *IQC*:

- Gabriela, dança. Se vamos embora daqui, por que não deixar tudo em desordem?
- Tudo o que você vê aqui, vê-se noutra lugar – respondi-lhe, e ela percebeu que era a minha forma particular de entrar na brincadeira que propunha.
- Não vejo corpo aqui – principia ela.
- Está noutra lugar, e a imagem está aqui.
- Não vejo o Mais Jovem.
- Ainda está no escritório, e no chão da sala.
- Não vejo o jantar.
- Está por fazer, mas pronto noutra lugar.
- Não vejo o espelho.
- Quebrou. Mas está no lugar que te disse.
- Não te vejo a ti.
- Estou aqui onde me vês. No azul. Ali.
- Tem quantos muros?
- Não os vejo. Mas se olhar, verei que são três.
- Clamor chegou.
- Já não está no escritório.
- É o Vergílio, ao telefone.
- Diz-lhe que está aqui. É aqui o outro lugar.

São vozes que estão sempre a se encontrar e que, pelos espaços abertos da escrita, vão tecendo formas “tão belas” de escrever, como afirma Oliveira (2008, p. 5), engendrando possibilidades que exercitam a força da comunidade. “Trafegam em trocas sucessivas por um deserto feito de palavras, questionam o sentido de lugar, ingressam para fora dele alcançando o “não-lugar”. O autor exemplifica com um trecho do diário:

- Gabriela, e se eu tivesse visto o seu rosto negro? – Pergunta-me o Vergílio.
- Onde os olhos castanhos não sobressaem, e o não-lugar existe?
- Sim. – Dirijo-me para lá, para o meu rosto negro. – o rosto da minha morte e das multidões anônimas a que não pertença.

O “não-lugar” é espaço onde a escrita se afirma destituindo-se do peso de todo autor. Observamos uma experiência atravessada por uma vontade desejanje, pura intensidade, que remetida à esfera do escrever, diz-nos Oliveira, encontra eco no pensamento de Blanchot (*apud* OLIVEIRA, 2008, p. 5):

O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites. O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que é ela própria sem consistência, que nada afirma, que não é repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não precede a palavra, porquanto, na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como lhe retira o direito e o poder de interromper-se. Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao que, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo.

Para Blanchot, quem fala é a linguagem, não pertence mais ao EU, conforme já

demonstramos ao falarmos do caráter não identitário da escrita llansoliana. Oliveira comenta a citação de Blanchot dizendo-nos que nele todo ponto de origem e de chegada é abolido, tudo acontece pelo meio, “num fluxo enlouquecido”; afirma:

um “não lugar” onde a escrita desloca-se e a um só tempo afirma-se: espaço no qual reside essa comunidade que vem, trazendo sua força, sua singularidade e, com isso, reinventando o conceito de comunidade: “Trata-se ao mesmo tempo de um confronto e de uma oposição. De se colocar diante de si mesmo para desafiar a ser” [Jean-Luc Nancy]; fazendo dessa experiência a linha que separa e aproxima mas, sobremaneira, condição que mantém essa comunidade ligada pela distância. “– Estou aqui onde me vê. No Azul. Ali” [*Inquérito Às Quatro Confidências*]. Tratar-se, de outra forma, de comunidade que na verdade mal se enlaça às formas do comum, pois não é de modo algum a comunidade do encontro, mas da própria vivência da solidão, do limite.

Talvez, com todo o trabalho, possamos dizer que, em Llansol, ainda que haja solidão e a relação com o limite, há sim o encontro, que promove aberturas e infinitas possibilidades de conjurar o inaudito. A decisão do passo. O júbilo da travessia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ultimar a escrita quando o devir é sempre o começo. Não importa que não se entenda tudo, em Llansol o fragmento é . Sentido. Produz vertigem. Experimentamos, em nosso corpo, o dismantelamento do texto, e suas partes, em ruína, ganham abrigo nos braços abertos da incompreensão. Tateantes no ar criador, ensaiamos: – Vou. A cada linha contínua, um andar bamboante. Os espaços se abrem? Estamos, com ela, no azul, que é Vergílio. Sua Aparição nos visita. Linguagem. Tocar a ausência pela palavra, musicada por silêncios necessários, é por onde o luto se escreve e por onde a presença do amigo parece se eternizar.

Branco (1997a, p. 70) comenta, no texto “A escrita é um armazém de sinais”, que Vergílio retorna, em *IQC*, “não como uma aparição, não como um lamento de saudade, não como uma homenagem póstuma, mas como uma escrita, com a marca inconfundível de seu traço, a promover o impossível encontro do tudo anterior com o tudo seguinte [...]”, e cita um trecho de Llansol (2011c, pp. 169-170), ora mencionado, parcialmente, nesta dissertação. Acompanhemos:

O mundo existe e o Vergílio morreu, mas  
 mais uma palavra me pede a escrita. [...]  
 Não acharei, no entanto, estranho se, nas noites de chuva, muitos virem um  
 funâmbulo aéreo a dar-lhes fé no conhecer, e no facto nu e incompreensível de ser-se  
 humano – homem e mulher. Não, não é a chuva oblíqua e cintilante a bater na luz.  
 Não. É ele, o cantor cego, no amor que vos teve. No “discernimento misericordioso”  
 de que foi capaz. Não. Não  
 é chuva miudinha, mas uma nascente hesitante a polvilhar-nos de lucidez.

O que isso nos diz é que sendo uma homenagem ou não homenagem, o que parece importar, para Llansol, não é o “ou”, mas o que a autora chamou, em um de seus livros, como “o encontro inesperado do diverso”, também nos remonta ao que escreveu em sua *Carta ao Legente*: “Com a perturbação de escrever, senti que a vida cresce para uma forma ou ramo, que espero ainda ver”. (LLANSOL, 1998, p. 1). Assim, cabe a cada um colher, diz-nos ainda Llansol, a flor que falta para que se acalme a sua perturbação pessoal, e a este colher deu o nome de “autobiografia de um legente”, porque o que interessa a Llansol não é da ordem da compreensão – o que seria impostura da língua – mas “saborear o matiz, a linha, o tom, dizer-lhe 'é pensamento'”, e se deixar “cair da memória, no fio de água no texto”.

Quando, na introdução, advertimos que seria por meio de uma possibilidade de escrita que adentraríamos no texto llansoliano, estávamos relacionando com sua generosidade de nos escrever para dentro do texto e nos sugerir modo de atravessá-lo: “É o cume do jardim que o pensamento permite” (LLANSOL, 1998, p. 2). Assim, nestas considerações finais, o que se

destaca é uma pesquisa realizada por meio do jardim que o pensamento permitiu, e que há muitas outras possíveis formas de ser legente-escrevente de sua obra.

O começo da escrita se iniciou em primeira pessoa, como se o primeiro passo estivesse carregado de solidão, solidão diante do “mundo das árvores, dos troncos e folhas” (BRANCO; ANDRADE, 2007b, p. 9), diante de um território tão novo a ser desbravado, mas que, por meio de outros legentes, passasse depois a ser uma experiência (de solidão) compartilhada, porque é também ou especialmente com Llansol, antes de tudo ao seu lado, que fazemos – nós, os “absolutamente sós” – a travessia do texto. Podemos ainda dizer que não há diferença entre o Livro e Llansol, o que nos leva a constatar que, ao sermos, nós, colocados para dentro de sua textualidade, o par legente/escrevente se revela indissociável: somos convocados a ler e a escrever, na companhia da autora, e a perpetuar, num gesto criador, o que ficou por dizer. Afinal, a transmissão llansoliana pressupõe a árvore como livro, “a distribuir suas folhas pelos ramos” (BRANCO; ANDRADE, 2007b, p. 12).

Em *Onde vais, drama-poesia?*, Llansol (2000, p. 11) escreve: “\_\_\_\_\_ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema. Só havia tecidos espalhados pelo chão da casa, as crenças ingênuas de minha mãe”. Silveira (2013, p. 116, grifos do autor), no livro da autora *Um beijo dado mais tarde*, escreve posfácio intitulado “O beijo merecido da verdade”. Nele, lembra que texto quer dizer tecido, e sugere que os tecidos espalhados pelo chão da casa, conforme disse Llansol, demonstram essa anunciação de amor aos textos como espécie de certificado da origem ou certidão de nascimento. O autor, ainda, contextualiza como conheceu a escritora:

No início, a sua existência era um mistério, mesmo para a crítica portuguesa bem informada. Eduardo Lourenço, quem primeiro, em Belo Horizonte, nos anos de 70, me falou a seu respeito, andava intrigado com aquela criatura: 'Que *Cultura* corresponde a um tal *Texto* não é fácil dizê-lo. Ou melhor: é impossível. Justamente por isso é essa enigmática prosa, *contemporânea* por excelência' [...].

É por esse impossível dizer, por essa enigmática prosa que, muitas vezes, torna-se difícil tentar responder: Quem é Llansol? De que se trata seu Texto? Afirma Silveira (2013, p. 116) que, durante alguns anos, Maria Gabriela Llansol foi de si mesma a melhor “figura” – enquanto oposto de personagem na escrita representativa. Do seu passado que interessa mais,

sabe-se ser viúva de Augusto Joaquim, desertor da Guerra Colonial, com quem viveu vinte anos na Bélgica (1965-1985), paisagem original de seus textos, na região do Brabante, Herbais e Jodoigne, mais precisamente, dedicada à tarefa doméstica, ao ensino de línguas para crianças filhas de imigrantes, ao trabalho agrícola, numa comunidade rural, e, claro à escrita.

Morta em 2008, livros e ensaios críticos; dissertações e teses universitárias em Portugal, na Europa e no Brasil [...]; diversas manifestações artísticas, música,

teatro e cinema, a mantêm viva no quotidiano de um número cada vez maior de receptores em língua portuguesa e em outras europeias igualmente importantes, francês, inglês, alemão, castelhano, italiano.

No decurso da dissertação, demonstramos que em Llansol (2013) as palavras se deslocam como um quebra-cabeça multidimensional, e é assim que a presente escrita se realiza (também) no fim, não só fazendo operar um reincidente começo mas introduzindo um algo a mais, como um resto a ser escrito.

Contra a lei da narratividade, a textualidade llansoliana é um gesto de deslocamento que, na escrita, opera

a mudança de um estado de representações fixas em termos sociais (a chamada visão de mundo na literatura realista) para a hipótese de apresentação de um novo objeto de leitura, em processo de criação no curso de sua própria textualização (o que se chama versão de mundo, em realismo de linguagem). Um processo equivalente ao nascimento dela própria, Maria Gabriela Llansol, em que ser dada à luz deixa de ser um fato de natureza biológica (“eu nasci em 1931”) e passa a ser uma questão de natureza cultural [...] (“no decurso da leitura silenciosa de um poema”) e [...] “O indizível é” a terceira língua, a matéria viva que insiste entre a fala “de mim mesma” e a fala sobre mim mesma e outra, “o silêncio” a ser descodificado no “curso” dessas duas falas (SILVEIRA, 2013, p. 120).

Ao dizer “O indizível é”, Silveira refere-se ao que escrevia antes a respeito das duas figuras postas em cena no livro *Um beijo dado mais tarde*, quando Llansol (2013, p. 8), no início do primeiro capítulo, diz: “subo, sobe o primeiro lanço de escada com um certo medo”; e depois no “Epílogo”: “Leio, /ela lê/ “quando a tarde cai, reacendo as luzes que ficaram quase acesas da outra noite” (LLANSOL, 2013, p. 117). Silveira diz ser assim, entre sujeitos que se alternam em pessoas, tempos e modos verbais, que finaliza a história da aprendizagem de Eu-Gabi/Ela-Témia, e cita Llansol (2013, p. 113): “O indizível é feito de mim mesma. Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam”, levando-o (2013, p. 120, grifos do autor), deste modo, a entender que escrever e ler significam um jogo de troca reversível entre papéis:

Textualmente, na casa da rua Domingos Sequeira, em Lisboa, onde Maria Gabriela Llansol nasceu e foi criada, assistida por uma criada, é montada uma outra casa para que ela assista ao crescimento e à educação de si mesma através da figura de Témia, *a rapariga de temia a impostura da língua*, numa das mais intensamente afetivas “cenas fulgor” (conjunto de figuras e imagens, os “nós construtivos” da textualidade) de sua vida e obra.

Mas, como situar o *IQC*? Existiria uma singularidade diferente na sua composição textual? Castello Branco (1997a, p. 67) diz tratar-se de um escrito tecido a partir de uma estreita interlocução com o texto de Vergílio Ferreira, mas que suas palavras no diário “não diferem muito daquelas que suas personagens já proferiram, reiteradamente, em seus quinze livros de ficção”. Nestes, segue a autora,

seja através de personagens-vozes que parecem sair de seu armazém de sinais – como Holderlin, Nietzsche, Pessoa e outros –, seja através da dicção singular de uma “rapariga que teme a impostura da língua”, a escrita é definida, de maneira similar, como o “encontro inesperado do diverso”.

Se voltarmos à quinta confiança que suplementa as quatro já anunciadas pelos títulos *IQC*, lemos com Llansol (2011c, p. 153):

\_\_\_\_\_ durante estes meses procurei uma geografia – não uma biografia, e muito menos uma ficção –, sobre as relações deslumbradas e doloridas entre 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 um com 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. Para a desenhar saí, por vezes, do texto\_\_\_\_\_ a escritora aceitando ser a rapariga que se veste de azul: ser alguém que olha o texto depois de. De fora. Não a partir da vida ou da existência, mas de outro ponto de vista.

Essa retirada do texto para olhá-lo de fora, de outro ponto de vista, é que a escrita de Llansol parece apostar. Em *IQC*, conforme destaca Branco (1997a, p. 68, grifos da autora), é uma saída de si para o encontro da voz de Vergílio Ferreira:

Assim, o texto atravessa o mundo dos vivos e o dos mortos. Da existência concreta de Vergílio, o “companheiro filosófico” da autora, a sua morte e a seu retorno como pura voz textual, todo o livro parece se construir em torno de uma crença inabalável: a de que esse encontro de diferenças é possível, já que “nenhum traço se perde, mesmo que tenda a apagar-se” e “a leitura é o ato sexual por excelência”. Por isso as quatro confidências, hermeticamente fechadas num texto que se nega à apressada interpretação, possuem um aroma da “flor do libidinal” que se abre ao longo do livro: é o “sexo de ler” que nos permite reencontrar Vergílio e Llansol, reencontrar Pessoa em Vergílio e em Llansol, reencontrar, sempre e inesgotavelmente, o inesperado diverso da língua portuguesa. Quanto a Vergílio, poderíamos dizer, com Llansol, que “ele amou apaixonadamente esta língua, esta cultura seca e caótica”. Quanto a Llansol, poderíamos dizer, com a rapariga que saiu do texto: “Esse é o meu país estrangeiro em Portugal\_\_\_\_\_ Campo de Ourique. Basta que aí chegue para ouvir as palavras na sua própria alegria”. Quanto a Pessoa, poderíamos dizer, com Vergílio e Llansol: “o texto, lugar que viaja”.

O que é importante ressaltar é que *IQC* não vai se escrever em torno de verdades inabaláveis, como diz Branco, sobre a literatura portuguesa, mas de confidências sobre a escrita e a leitura. Em 21 de Fevereiro de 1995, Llansol (2011c, p. 41, grifos da autora) escreve:

“Aquela história dos pássaros, no outro dia, era o quê?, uma alegoria?”  
 “Não, uma confiança: um dos lugares onde começa o mundo.”  
 “Um dos lugares de onde jorra a imanência...”  
 “Sim...”  
 “... feita de elos fracos e elos fortes. Eu sei que o mundo começa nos elos fortes...”  
 “... e se desdobra depois, como uma toalha, em elos fracos, em finos desenhos – a maior parte, imperceptíveis.”  
 “Sim. Sim. Mas já reparei que a Gabriela não vai muito pelo lado da emoção...”  
 “Muitos dos elos fracos só têm fraqueza na aparência; a nossa vida é feita de muitos

elos frágeis. Quando o Vergílio aborda a imanência fá-lo, sobretudo, pelo lado do sublime – comove. Mas, outro assunto. Quer casa ou cão?”

“Quais são as quatro confidências de que falou?”

Vou dizê-lo muito rapidamente, e depois quero ir consigo a um outro lugar do mundo onde escrever o texto é dançá-lo ao ritmo da sua fragilidade e beleza.

A primeira confidência

é que nada somos \_\_\_\_ (“Não se irrite”). O *eu como nome* é nada. Há um lugar de escravidão.

A segunda confidência

é que os nossos actos, mesmo a transumância ou a transplantação do azul da jarra, são menores do que nós. Há um torvelinho de intensidades a chamar-nos: são os anjos de Rilke, ou as legiões de querubins evanescentes, de Walter Benjamin.

A terceira confidência

é que não há contemporâneos, mas elos de ausências presentes; há um anel de fuga. Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras.

A quarta confidência

é sobre o desejo e a repulsa da identidade. Há um lugar edénico. (“Não, não diga nada”). De facto, deram-nos um nome, o nome por que nos chamam, mas não é um consistente – é um verbo.

O nosso verbo, por exemplo, é escrever.

O sujeito é inconsistente, é um verbo; e a escrita tem a consistência fluida do verbo escrever: “\_\_\_\_\_ eu e o texto preferimos o verbo fluído – essa, *a nascente que procuram*\_\_\_\_, e não o nome sólido, ou o adjetivo com excesso de água’. Porque é verbo, e não substantivo, o texto de Llansol se apresenta em constante movimento, como ‘lugar que viaja” (BRANCO, 1997a, p. 70).

Temos, em *IQC*, um tempo simultâneo, no qual tudo participa da constante paisagem da escrita: os cães, as plantas, os escritores. Branco (1997a, p. 70, grifos da autora) afirma que é por um traço, por um triz, quem sabe, que essa escrita não se perde, mas antes se sustenta, suspensa, aos olhos do leitor:

Atravessado, com frequência, por um traço horizontal, o texto se constitui por hiatos de sentido, remetendo o leitor à pura materialidade da letra, mas promovendo também, através desse gesto gráfico, o movimento simultâneo do encontro do diverso. Ou, como a própria autora declara, o traço existe para mostrar que “tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não há o tudo seguinte”.

Se tudo está ligado a tudo, como diz Llansol, evidenciamos, desde o princípio, que transitar entre tantas referências llansolianas seria a direção escolhida para apresentar a textualidade da autora e adentrar no livro *IQC*. Com isso, já é possível perceber que “A decisão do passo e o júbilo da travessia”, título desta dissertação, passa também pelas decisões que tomamos: trabalhar a obra de Maria Gabriela Llansol e a escolha de como abordá-la. O eixo, poderíamos dizer, desdobra-se em duas questões centrais:

1. O que é a legência em Llansol?
2. O que é uma crítica literária pensada a partir dessa legência?

Com essas decisões, há um território grande que se abre, porque trazemos, na escrita, as obras de Llansol por meio de um deslocamento de vozes poéticas que se espalham e se misturam à sua voz via sobreimpressão, conforme demonstramos. Para nos acompanhar, escolhemos escritores, poetas, filósofos, críticos, legentes brasileiros e portugueses, e isso também participa da decisão do passo – esse é o júbilo da travessia –, de expandir o campo com questões que se deixam abrir para outras mais internas.

Talvez, neste estudo, a resposta possível à pergunta sobre o tema da legênciã tenha se realizado não somente através da exposição de conceitos teóricos, ainda que tenhamos nos valido deles para abordá-lo, mas por uma transmissão que se faz via forma. Experimentamos a legênciã no corpo, tal qual o texto de Llansol (1997, p. 7), que quis dar ao amigo Vergílio “um corpo de fulgor, integralmente feito de linguagem”. A partir disso, desejamos compor um corpo textual para aqueles que se lançariam aqui à sua travessia. De que maneira? Se o meio de atravessar a morte é rumar em direção ao fluxo de intensidades variadas que “orientam o vivo ao movimento” (PAULA, 2016, p. 178), que coloca a amizade a ser pensada no nível de legênciã, temos um espaço que nasce, também nesta dissertação, no aberto da escrita – do mesmo modo que permite ao corpo reinvestir-se de libido pelo gesto da leitura. A “decisão do passo” é de todos nós. Quando Llansol (2011), como discutido, oferece ao amigo a escrita, fazendo dele um corpo-figura composto de fragmentos recolhidos da lógica dos encontros, num diálogo, no qual as figuras do texto não perseguem um enigma, mas dedicam-se a experimentar vivências afetivas, é desse lugar que podemos pensar a legênciã, nossa, de dentro, como um processo com-dividido com aquele que nos venha a acompanhar neste “lugar que viaja”, por meio de uma possibilidade não só de ler o texto mas de ser introduzido, escrito para dentro dele, como assim faz Llansol tão singularmente. É por isso que nos diz que a literatura, ou seja o que for, a interessa pouco:

o que me interessa é a proximidade-sobreposição. E não posso escrever se não estiver próxima, coincidente. Com o meu olhar sobre outro. Olhar no olhar do olhar sem fim. Procurar olhares, incluir e libertar olhares, entrar dentro de olhares paradoxais, sair deles, sofrer por ver, sorrir por ver ainda mais. (LLANSOL, 2011c, p. 21)

Assim, em Llansol parece haver uma duplicação, uma vez que não se trata de escrever, mas de escrever o ler. A obra deseja o leitor e o leitor responde a esse desejo sobrepondo-se ao texto, ou seja, colocando-se, corporalmente, para dentro dele. Haveria, como vimos, uma espécie de sexo de ler que penetra o texto, por isso nos diz que não pode escrever se não estiver próxima, coincidente. Do próprio texto. É, neste sentido, que a autora afirma que escrever é o duplo de viver, que coloca o ler numa dimensão libidinal, como se o

legente/escrevente se fizesse dentro do texto, por essa razão uma dupla penetração, poderíamos dizer, e que envolve o “corp'a'screver”, o corpo, pleno de imagens e cenas, criado, fisicamente, dentro da obra.

A escolha do diário *IQC*, nesta dissertação, encontra-se nessa intrigante questão, poderíamos afirmar. Recordemos de dois fragmentos de Llansol: o primeiro diz: “O livro nasce unicamente em resposta ao desejo que, na realidade, sempre entendi como um pedido. “Ajude-me a atravessar a morte”. Não ajudei, *dei*. Falei, noutra lugar, de um pacto de bondade”, e complementa dizendo que “faz parte desse pacto não recusar a um grande criador o pedido “quando eu me for, feche o meu texto” (LLANSOL, 1997, p. 7); no segundo trecho, acompanhamos a autora a escrever que seu “companheiro observador – empático e crítico – , ao mesmo tempo” (2011c, p. 24), diz que sair do texto e voltar ao texto são movimentos necessários. Agora, relacionando ao que havíamos dito, de um leitor que se escreve para dentro do texto, poderíamos pensar que Vergílio ao ser convocado por Llansol a ser legente de sua obra, está a morrer, eis o pacto de bondade entre escritores para que a travessia (“Ajude-me a atravessar morte”) se dê. Para prosseguir, vamos ao fragmento, do dia 22 de Agosto de 1994, quando Llansol escreve no diário (LLANSOL, 2011c, p. 26):

ir sair e não querer morrer [...] parece, de súbito, uma espécie de constituição de imagens como se nelas houvesse uma certa matéria consciente e imperecível para lá do corpo que a si próprio perguntasse de que modo trazer o que é vida para o invisível não tomado pela morte.

Há uma dispersão para dentro do texto, pois o próprio texto é o aberto, não no sentido ontológico, mas como algo que lhe é imanente, conforme podemos ler com a autora, ao encorajar Vergílio a partir, sem medo, ficar sempre com a promessa de continuar a evoluir de forma perene: é, pois, “a árvore dos textos repartidos em livros”– o que acaba por amplificar a dimensão da morte e da finitude, abrindo-lhes novos sentidos.

Relativamente à crítica literária pensada a partir dessa legência, tentamos demonstrar que o crítico de Llansol precisa também estar próximo, coincidente com o próprio texto da autora. Não basta escrever sobre conceitos, a transmissão só será possível se o crítico se deixar fulgorizar pelo texto. Se, muitas vezes, paramos e recomeçamos, tem a ver com a experiência que tivemos como legentes de *IQC*, que traz, justamente, que sair do texto e voltar ao texto são movimentos necessários, como disse Vergílio. Acreditamos que a autobiografia do legente, ou do crítico-legente, no caso, tenha relação com a maneira que cada um vai buscar (ou construir) as imagens, dentro do texto, sobrepondo-as na sua singularidade, via vozes que se proliferam numa associação também abundante. Llansol nos autoriza e nos

convoca a isso, e sua generosidade nos acolhe em nossa própria textualidade.

A dimensão clínica da própria legência envolvida nessa crítica, ainda que tenhamos utilizado como um dos teóricos o Deleuze, em Llansol se dá diferentemente. A perspectiva do filósofo gira em torno de uma especulação sobre a prática clínica; já em Llansol, a legência é ela mesma uma prática clínica da linguagem. Mas, mesmo de modo distinto, acreditamos que se complementam, ainda que tenhamos nos aproximado desta dimensão de um jeito muito embrionário – o que aponta para o limite de nosso campo de abertura, ao menos nesta dissertação, pois, parafraseando Llansol (2003a, p. 1), poderíamos concluir: “breve é o começo de uma *pesquisa* – mantém o começo prosseguindo. Quando este se prolonga, uma *pesquisa* seguinte se inicia. Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie...”.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O amigo e o que é um dispositivo?* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2014.
- ANDRADE, Vânia Baeta. Este é o jardim que o pensamento permite ou isto não é uma metáfora. In: BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vânia Baeta (Org.). *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANTUNES, Arnaldo. Inclassificáveis. In: \_\_\_\_\_. *CD O silêncio*, 1996.
- ANTUNES, Arnaldo [Orelha do livro]. In: RUIZ, Alice. *Desorientais hai-kais*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- AZEVEDO, Ana Maria Vicentini. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (Org.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007, pp. 137-159.
- BARRENTO, João. Fulgor e ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra: ensaios / João Barrento*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006, pp. 175-183.
- BARRENTO, João. Geografias do acaso: ensaio geral do ensaio. In: \_\_\_\_\_. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010a.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010b.
- BARRENTO, João. *Geografia imaterial: três ensaios sobre a poesia*. Lisboa: Documenta, 2014.
- BARRENTO, João. Um conjunto de espirais. In: *Estadão*. 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,um-conjunto-de-espirais>, 831115. Acesso em: 30 ago. 2019.
- BARRENTO, João; SANTOS, Etelvina. *Entre a Voz e o Poema: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Espaço Llansol, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X7pmtL8iaCw>. Acesso em: 15. jul. 2019.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1963.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004a.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do Tradutor. In: \_\_\_\_\_. *Antologia bilíngue – Clássicos da Teoria da Tradução*, vol I: alemão-português. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT). Trad. Suzana Kampf Lages. Florianópolis: UFSC, 2001, pp. 189-215.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/ Walter Benjamin*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin, 8. ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v. 1), pp. 213-240.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. A metáfora. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macêdo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a amizade e outros diálogos*. Trad. John O'Kuinghttons. Editora Hedra, 2009.

BORGES, A. Eu leio assim este livro. In: LLANSOL, M. G. *O livro das comunidades: Geografia de Rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, pp. 9-10.

BRANCO, Lucia Castello. A escrita é um armazém de sinais. In: ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Um corpo'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1997a, pp. 67-71.

BRANCO, Lucia Castello. De uma escrita que não seria a da impostura. In: ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Um corpo'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1997b, pp. 47-58.

BRANCO, Lucia Castello. Nuvens de pensamento branco: Maria Gabriela Llansol e a flor do libidinal. In: BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vânia Baeta (Org.). *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a, pp. 227-252.

BRANCO, Lucia Castello; ANDRADE, Vânia Baeta (Org.). *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COELHO, Eduardo Prado. Maria Gabriela Llansol: o texto equidistante. In: FENATI, Maria Carolina (Org.). *Partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, pp. 217-224.

D'ÁVILA, Caroline Maria Gurgel. Maria Gabriela Llansol entre encontros imaginários de confrontação. In: *Revista Qorpus*. n. 30. jul/out 2019, pp. 13-22. Disponível em: <http://qorpuspget.paginas.ufsc.br/2019/07/25/edicao-atual/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

DELEUZE, Gilles. L'immanence: une vie. Philosophie, Paris. Éditions de Minuit, n. 47, p. 3-7, sept. 1995. [Tradução inédita de João Rocha e Erick Gontijo: "A imanência: uma vida"].

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. Trad. Emanuel Ângelo da Rocha Frago. Fortaleza: EdUECE, 2009.

DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção: contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 131, jan. 1994, pp. 125-133. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=131&p=125&o=p>. Acesso em: 07. jun. 2019.

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

EIRAS, Pedro. *O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol*. 2009. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6672.pdf>. Acesso em: 07. jun. 2019.

FLORENTINO, Cristiano. Textualidade: a geografia do impossível. Mais tarde. In: ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). *Um corpo a'screver*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 1997, pp. 38-46.

FONTES, Joaquim Brasil. *O livro dos simulacros*. Florianópolis: Editora Clavicórdio, 2000.

GUEDES, Tereza Moura. Recensão crítica a *Finalita* – diário II, de Maria Gabriela Llansol. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n. 104/105, Jul. 1988, p. 163-164. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=104&p=163&o=p>. Acesso em: 07 jun. 2019.

GUERREIRO, António. O texto nômade de Maria Gabriela Llansol [crítica a *Um Falcão no Punho* – diário I, de Maria Gabirela Llansol. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n. 91, Maio 1986, p. 66-69. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=91&p=66&o=p>. Acesso em: 07 jun. 2019.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Rolim, 1986.

LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994, pp. 116-123.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*. Rio de Janeiro: Relógio d'Água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. In: *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 143-144, pp. 5-18, jan./jun. 1997. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=5&o=p> Acessado em 07. jun. 2019.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão – livro de horas I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita: Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011c.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho. Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011d.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades: Geografia de Rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

LOPES, Silvina Rodrigues. A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no Livro do Desassossego. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 77, Jan. 1984, p. 19-26. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=77&p=19&o=p>. Acesso em: 07. jun. 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. Des-figurações (sobre o Livro do Desassossego). In: *Revista*

*Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 102, Mar. 1988, p. 61-67. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=102&p=61&o=p>. Acesso em: 07 jun. 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. Recensão crítica a “Arte Tempo”, de Vergílio Ferreira. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n. 107, Jan. 1989, p. 97-98. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=107&p=97&o=p>. Acesso em: 07. jun. 2019.

MOURÃO, Luís. Recensão crítica a “A aprendizagem do Incerto”, de Silvina Rodrigues Lopes. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n. 131, Jan. 1994, pp. 248-249. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=131&p=248&o=p>. Acesso em: 07. jun. 2019.

MOURÃO, José Augusto. Posfácio. In: LLANSOL, M. G. *Restante Vida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, pp. 101-109.

OLIVEIRA, Nilson. Maria Gabriela Llansol: a escrita como vontade. *Cronópios – Literatura e Arte no plural*. 19/06/2008, pp 1-6. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3332>. Acesso em: 04. set. 2019.

PAIXÃO, Pedro Henrique. Memória selvagem de futuros possíveis e desejados: Maria Gabriela Llansol e o texto dos tempos. In: *Revista Qorpus*. n. 30. jul/out 2019, pp. 23-36. Disponível em: <http://qorpuspget.paginas.ufsc.br/2019/07/25/edicao-atual/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PARMÊNIDES. Fragmentos, doxografia. In: BORNHEIM, Gerd. (org. e trad.). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 2010, pp. 53-59.

PAULA, Janaina de. *Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. [Posfácio] Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Como fracassar em Literatura*. Pausa, Belo Horizonte, n. 100, jun. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/pausa/docs/pausacem>. Acesso em: 30 ago. 2019.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROSA, Antônio Ramos. *O Centro na Distância*. Lisboa: Arcádia, 1981.

RUAS, Luci. “Na paz subalterna da de criar figuras” – Uma leitura de Amigo e Amiga, de Maria Gabriela Llansol. In.: *Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*. n. 13. Ano 2010, pp. 1-11. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero13/luci.html>. Acesso em: 20 ago. 2019.

RUIZ, Alice. [Orelha do livro]. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às Quatro*

*Confidências*: Diário III. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SAMUDIO, Jonas Miguel Pires; PARAVIDINI, João Luiz Leitão. Um contorno todo aberto – As figuras e o feminino em Maria Gabriela Llansol. *In: Scripta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, v. 18, n. 35, 2014, pp. 19-34. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2014v18n35p19/0>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SAMUDIO, Jonas Miguel Pires. *O Há de escrever*: a poética figural em *Inquérito às quatro confidências*, de Maria Gabriela Llansol. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

SANTOS, Maria Etelvina. A fraternidade do ímpar: Amar um Cão II. *In: BRANCO, Lucia Cstello; ANDRADE, Vânia Baeta. Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, pp. 35-52.

SANTOS, Maria Etelvina. [Apresentação] As horas de Llansol V. *In: LLANSOL, Maria Gabriela. O Azul Imperfeito – Livro de Horas V (Pessoa em Llansol)*. Portugal: Assírio; Alvim [chancela da Porto Editora], 2015, pp. 9-26.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. [Posfácio] O beijo merecido da verdade. *In: LLANSOL, Maria Gabriela. Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, pp. 113-121.

SOUZA, Tatiane da Costa. O devir de um livro-raiz: o diário como apoio à escrita de Maria Gabriela Llansol. *Remate de Males*, v. 37, pp. 159-173, 2017.

SOUZA, Tatiane da Costa. *Cascas da textualidade – o mundo figural em Maria Gabriela Llansol*. Disponível em: <https://fiodeaguadotexto.files.wordpress.com/2018/07/cascas-da-textualidade-o-mundo-figural-em-maria-gabriela-llansol.pdf>. Acesso em: 07. jun. 2019.

TROCOLI, Flávia. Consentir Maria Gabriela Llansol ou procura a página que falta. [2015]. *In: PAULA, Janaina de. Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016, pp. 11-17.