



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**JULIANA BRAGA GUEDES**

**MARIA GABRIELA LLANSOL E MAURICE BLANCHOT:  
A ESCRITURA DO DESASTRE**

**FORTALEZA**

**2015**

JULIANA BRAGA GUEDES

MARIA GABRIELA LLANSOL E MAURICE BLANCHOT:  
A ESCRITURA DO DESASTRE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- G957m Guedes, Juliana Braga.  
Maria Gabriela Llansol e Maurice Blanchot : a escritura do desastre / Juliana Braga Guedes. – 2015.  
102 f. , enc. : 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
- 1.Llansol,Maria Gabriela,1931-2008 – Crítica e interpretação. 2.Blanchot,Maurice,1907-2003 – Crítica e interpretação. 3.Criação(Literária,artística,etc.). I.Título.

JULIANA BRAGA GUEDES

MARIA GABRIELA LLANSOL E MAURICE BLANCHOT:  
A ESCRITURA DO DESASTRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Antonio Vieira da Silva Filho  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tércia Montenegro Lemos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao Paulo Marcelo Soares Brito.

Ao silêncio.

## AGRADECIMENTOS

Às amigas, Marjorie, Verônica e Angelina, presentes na minha ausência.

À Judite Azevedo, a escuta junguiana.

Aos cuidadores do blog Espaço Llansol, em especial, ao professor João Barrento, pelo contato.

Ao professor e amigo Cid, a Esfinge.

À professora Dr<sup>a</sup>. Tércia Montenegro, a acolhida, o ânimo em participar desse trabalho, a preciosa e cuidadosa revisão.

À professora Dr<sup>a</sup>. Sueli Saraiva, a solicitude, o empenho e a generosidade na qualificação.

Ao professor Dr. Antonio Vieira, o aceite de integrar a mesa examinadora e amparar o pensamento filosófico dessa pesquisa.

À FUNCAP, o apoio financeiro indispensável.

Aos servidores administrativos da universidade, serviços gerais e bibliotecários, pela ajuda e contato humano.

Ao Bach, Villa-Lobos, Liszt, Haendel, companheiros de escrita e abstração.

À Llansol, amada, inspirada, transpirada e a luz dos meus amanheceres.

Ao APOENA, grupo de estudos Schopenhauer-Nietzsche, pelas conversas regadas e filosóficas.

## RESUMO

As obras *Um beijo dado mais tarde* [1990], *A Restante Vida* (2001) e *Um Falcão no Punho* (2011), da autora lusitana contemporânea Maria Gabriela Llansol (1931 - 2008), serão temas de discussões sobre o fazer literário. Nessa pesquisa, a escritura, como ponto de convergência, argumentará sobre as demandas mais comuns dos aspectos de compreensão de um texto literário: narrador, enredo, personagens e tempo. No entanto, rompemos com o contrato tradicional de definição teleológica desses elementos e elencamos novas abordagens de elaboração do trato literário. Para tal intento, realizamos um encontro, no plano do discurso, com o crítico e filósofo Maurice Blanchot, comparando alguns pensamentos insurgentes, como: solidão essencial, silêncio, noite, o fora, o espaço literário, para transitarmos com mais desenvoltura pela trama de Llansol. Não obstante, convidamos ao trabalho, as leituras dos autores: Giorgio Agamben, Roland Barthes, Jacques Derrida, Fernando Pessoa, Kafka, Michel Foucault e alguns ensaístas brasileiros e lusitanos para embasar o entendimento da criação literária e provocar novas experiências que subvertam a escritura de Llansol. A crítica pós-estruturalista e o desconstrutivismo formarão as relações diferenciadas com a palavra literária e o mundo ficcional de Maria Gabriela Llansol.

**Palavras-chave:** Maria Gabriela Llansol. Maurice Blanchot. Escritura.

## ABSTRACT

The works *Um beijo dado mais tarde* [1990], *A Restante Vida* (2001) and *Um Falcão no Punho* (2011), by contemporary portuguese writer Maria Gabriela Llansol (1931-2008), will be the subjects of discussions about the literary creation. In this research, the writing, as a point of convergence, argues about the most common demands of the aspects of understanding a literary text: narrator, plot, characters and time. However, we break with the traditional deal of teleological definition of these elements and we list new approaches to the development of the literary writing. For this purpose, we held a meeting at the level of discourse, with the critic and philosopher Maurice Blanchot, comparing some insurgents thoughts, as essential solitude, silence, night, the outside, the literary space, in order to move at ease over Llansol's tapestry. Nevertheless, we invite to our work the thoughts of the following authors: Giorgio Agamben, Roland Barthes, Jacques Derrida, Fernando Pessoa, Kafka, Michel Foucault and some brazilian and portuguese essayists to support the understanding of literary creation and motivate new experiences that subvert the Llansol's writing. The post-structuralist critique and deconstructionism form the distinguished relationships in Maria Gabriela Llansol's literary and fictional world.

**Keywords:** Maria Gabriela Llansol. Maurice Blanchot. Writing.



## RESUMÉ

Les ouvrages *Um beijo dado mais tarde* (Un baiser donné plus tard) [1990], *A Restante Vida* (2001) et *Um Falcão no Punho* (Un faucon au poing) (2011), de l'écrivain portugaise contemporaine Maria Gabriela Llansol (1931 - 2008), seront thèmes de discussions sur le faire littéraire. En cette recherche, l'écriture, comme point de convergence, argumentera sur les demandes les plus communes des aspects de compréhension d'un texte littéraire : narrateur, trame, personnages et temps. Nous avons rompu cependant avec le contrat traditionnel de définition téléologique de ces éléments et avons listé de nouvelles approches d'élaboration du traitement littéraire. Pour tel objectif, nous avons eu rendez-vous, au plan du discours, avec le critique et philosophe Maurice Blanchot, en comparant quelques pensées insurgées, comme : solitude essentielle, silence, nuit, le dehors, l'espace littéraire, pour parcourir avec plus désinvolture la trame de Llansol. Néanmoins, nous invitons au travail, les lectures des auteurs : Giorgio Agamben, Roland Barthes, Jacques Derrida, Fernando Pessoa, Kafka, Michel Foucault et quelques essayistes brésiliens et portugais pour baser la compréhension de la création littéraire et provoquer de nouvelles expériences que subvertissent l'écriture de Llansol. La critique poststructuraliste et le déconstructivisme formeront les relations différenciées avec le mot littéraire et le monde fictionnel de Maria Gabriela Llansol.

**Mot-clés** : Maria Gabriela Llansol. Maurice Blanchot. Écriture.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO: BEIJAR O PRÓLOGO</b>	10
<b>2</b>	<b>TÉMIA E A IMPOSTURA DA LÍNGUA</b>	13
<b>2.1</b>	<b>A imagem da palavra</b>	13
<b>2.2</b>	<b>Escrever não é ver</b>	31
<b>2.3</b>	<b>Aprendizagem de leitura</b>	39
<b>3</b>	<b>ECOS DAS PESSOAS-OBJECTOS</b>	48
<b>3.1</b>	<b>Jogo de sombra e luz</b>	48
<b>3.2</b>	<b>O olhar sobre as cenas fulgor</b>	65
<b>3.3</b>	<b>A temporalidade no contemporâneo</b>	78
<b>4</b>	<b>O SONHO DE QUE TEMOS A LINGUAGEM</b>	86
<b>4.1</b>	<b>Desassossego e desastre na escritura</b>	86
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: O PÉ DO LÁPIS NA OMBREIRA DA PORTA</b>	96
	<b>REFERÊNCIAS</b>	98

## 1 INTRODUÇÃO: BEIJAR O PRÓLOGO

A coleta de material para a feitura dessa dissertação implicou na leitura da primeira trilogia, intitulada *Geografia de Rebeldes*, e dos diários de Maria Gabriela Llansol. Grande parte de sua obra não foi publicada ainda no Brasil e por isso a dificuldade em reunir tamanho acervo em dois anos de trabalho devotado. Poucos, embora entusiasmados, são os grupos de estudos brasileiros interessados na escrita dessa autora contemporânea lusitana. Ademais, ficamos contentes com a diversidade de artigos e ensaios que ajudaram nos argumentos críticos dessa pesquisa. Nosso escopo fundamental está na noção contemporânea de criação literária e na escritura de Llansol. A escrita llansoliana se encontra numa mistura de gêneros narrativos: monólogos, memórias, teatro, poesia, diálogos, prosa e outros, rompendo dessa maneira com possíveis periodizações literárias e se aventurando numa fascinante e ousada forma própria de narrar. Sua escritura resvala para existências muito singulares de se fazer uma obra literária. Ela possui um dom poético delirante, pois narra em forma de prosa versificada e espasmódica as tantas figuras que se sobrepõem em um mundo complexo, intrigante e insustentável para a realidade cotidiana dos afazeres ordinários. No entanto, a aflição desse conjunto fulgurante não mais importa quando o que sobressai são os constantes encontros para despertar o arrebatamento da escritura.

O espólio de Maria Gabriela Llansol tem sido reunido pelo Espaço Llansol – Associação de Estudos Llansolianos –, em Sintra, e cuidado administrativamente pelo professor João Barrento e pela professora Maria Etelvina Santos. O espaço é aberto ao público e às pesquisas, mas com agendamento antecipado por e-mail. As atividades neste lugar são semestralmente dinâmicas e com ênfase nas Jornadas Llansolianas anuais – atualmente em sua sexta intervenção. A fortuna crítica da autora portuguesa tem se ampliado com colóquios, conferências, traduções para idiomas europeus, periódicos e manifestações artísticas, que revisitam a sua obra, como por exemplo: exposições fotográficas e de artes plásticas, catálogos, filmes, declamações, composições musicais, manifestos e peças de teatro, como também, as publicações póstumas, que têm reunido os papéis avulsos de sua escrita. Não obstante, acrescentamos teses, dissertações e livros brasileiros organizados em torno do projeto literário da escritora.

*Um beijo dado mais tarde* é uma obra não datada da edição portuguesa, Rolim, mas através de pesquisas confirmamos que o ano acordado entre os estudiosos é 1990. Embora o livro tenha sido lançado no Brasil em 2013, preferimos utilizar a impressão lusitana mesmo, por questões gráficas e até ortográficas, principalmente, pontuações e uso de

maiúsculas – ressaltando os grifos da autora – apesar de que, sabiamente, a edição brasileira não tenha tentado “traduzir” a escritura de Llansol para o português do Brasil. Esta obra tornou-se a base e a sustentação de nossa pesquisa. Entretanto, faremos referências a mais dois livros: *Um Falcão no Punho*, diário publicado em edição brasileira em 2011, e *A Restante Vida*, obra de 1983, que estrutura o segundo livro da primeira trilogia de Maria Gabriela Llansol e que fora lançado pela editora portuguesa, Relógio D’Água.

Nossa fundamentação teórica se organiza com o pensamento do filósofo-crítico Maurice Blanchot (1907- 2003) criando um diálogo arrojado e comparativo com a escritura de Maria Gabriela Llansol. Utilizamos e desenvolvemos vários encontros com as seguintes noções blanchotianas de literatura: a experiência do fora, a ausência, o neutro, a exigência da obra, o silêncio, a solidão essencial, a outra noite, o desastre e a impossibilidade da morte. Essas ideias se situam com mais recorrência nas presentes obras, referidas no decorrer da dissertação, como também, na bibliografia: *A conversa infinita 1, 2 e 3*, *O espaço literário*, *Une voix venue d’ailleurs*, *O livro por vir*, *A parte do fogo* e *L’écriture du désastre*. Em alguns pontos, preferimos citar passagens no original, em francês, e acrescentamos as traduções em português.

Não obstante, convidamos outros autores, críticos e teóricos para ajudar no encontro de Llansol com Blanchot e aprumar o *corpus* dessa pesquisa: Giorgio Agamben, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Silvina Rodrigues Lopes, Jacques Rancière, Franz Kafka, Leyla Perrone-Moisés e Paul Ricoeur, com o objetivo de refinar a qualidade argumentativa e o fio condutor que alimenta a nossa defesa.

Dessa maneira, a leitura da obra de Maria Gabriela Llansol foi dividida em três partes. O primeiro capítulo, intitulado “Témia e a impostura da língua”, trata, a princípio, do *desconstrutivismo* como uma possibilidade de leitura crítica sobre a textualidade contemporânea. Para isso, rompemos com os conceitos dicotômicos e todo o binarismo tradicionalista ainda vigente nas academias, que tenta aprisionar noções estabelecidas às quais regem fórmulas prontas. Em seguida, demonstramos que a imposição da língua circundante por uma ordem do discurso acaba por fundar um domínio sossegado das palavras. Por isso, abordamos a designação artística *escritura* para trabalharmos com os trânsitos da escrita de Llansol e a sua recusa da impostura da língua para afirmar uma vontade própria de todo o Vivo das coisas na escrita. Não obstante, apresentamos o conceito de dobra advinda da barreira resistente à significação, que ilusiona a apreensão do sentido das coisas, como também, a experiência do fora para Blanchot, que trata do rompimento do *logos* ou dito lógico da metafísica ocidental para se pensar o fazer literário sem amarras teleológicas. Ademais,

incluímos a escritura e a leitura da obra como fontes jorrantes para a desenvoltura dos argumentos. Por fim, analisamos trechos do primeiro e segundo capítulos de *Um beijo dado mais tarde* para desenvolvermos algumas noções do pensamento de Derrida, Agamben, Barthes, Foucault e, principalmente, Blanchot.

No segundo capítulo, intitulado “Ecos das pessoas-objectos”, nivelamos as concepções de Blanchot acerca do silêncio, da exigência da obra, da outra noite e da morte com o atento exame e avanço dos demais fragmentos de *Um beijo dado mais tarde*. Além do mais, trabalhamos o episódio do canto das Sereias para pensarmos sobre a navegação sedutora e ruidosa da escrita e o olhar como meio inevitável de se contaminar com a mudez das palavras escritas. Entrementes, avançamos em outro viés que trata do tempo da narrativa de *A Restante Vida* mostrando um contraponto entre a historiografia tradicional e a liberdade ficcional da escritora portuguesa.

O terceiro capítulo foca na radicalidade, na insuficiência da linguagem e na *não-apreensão* conceitual da literatura. A partir do próprio enredo llansoliano, que incessantemente se envolve com as demandas da linguagem poética, serão abordadas ideias como: o desastre da escrita, a dimensão da arte como insólita criação e o desassossego na transmutação da forma de se narrar. Nesses nichos pulverizadores da escrita, dialogaremos com alguns fragmentos do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa para sustentarmos um *descentramento* da palavra.

Desse modo, a escrita que se lança ao desastre nos mostra a ilegibilidade de um discurso convencional, e trataremos com fulgor, para usar um termo que sempre aparece nas obras de Llansol, o dom desviante dessa narrativa quase inumana, como o canto da sereia, e resistente quanto ao processo de escrita. Assim, empreendemos mostrar que conceitos *não-canônicos* ainda causam um olhar opressor da crítica acadêmica e ampliaremos, dessa maneira, a composição da obra literária, que atravessa a escritura contemporânea com criteriosa e incessante pesquisa e leitura críticas.

## 2 TÊMIA E A IMPOSTURA DA LÍNGUA

“A língua tem poder instaurador da realidade e é anterior a ela, no sentido de ‘no início era o Verbo’. Neste sentido é ela também anterior ao poeta. O poeta não cria língua, mas cria dentro dela e com ela. Por isto toda língua impõe sua realidade específica, e o poeta deve procurar identificar-se com a especificidade de sua língua se quer participar do seu processo criativo. *A fortiori* este é o caso do português, cuja própria essência é a sua plasticidade”.

(FLUSSER, 2007).

### 2.1 A imagem da palavra

Maria Gabriela Llansol (2011, p. 91) em seu *Diário I*<sup>1</sup>, intitulado *Um Falcão no Punho*, escreveu: “E Pessoa? Tanta palavra, tanta imagem, tanta máscara, para dizer ‘não encontrei’”. A afirmação inquietante em torno de um dos poetas mais conceituados da literatura portuguesa, Fernando Pessoa, nos revela um estranhamento entre o plano imagético de antemão e a palavra escrita sobre a busca incessante de algo inominável, o qual o poeta não conseguira encontrar, nas palavras de Llansol acima. Logo, como achar ou situar aquilo que não se prende apenas à comunicação ordinária e cotidiana dos interlocutores? Uma das possibilidades para esse enigma está no espaço destinado à língua literária e na experiência do fora de Maurice Blanchot.

O plano imagético se apresenta no texto llansoliano como o voo do pensamento através da palavra escrita ou da ausência de uma escrita, esta encontrada em marcas gráficas, espaços em branco no meio de frases, páginas entrecortadas, enumerações esparsas, paragrafação irregular, entre outras recorrências estruturais não convencionais e *poeticamente* desconstrucionistas<sup>2</sup>. Um salto radical na textualidade para uma prosa definitivamente contemporânea. Leiamos um trecho da narrativa de Llansol [1990]:

<sup>1</sup> Obra originalmente publicada em 1985, pela editora portuguesa Rolim. A versão brasileira referida acima consta de 2011, pela editora mineira Autêntica.

<sup>2</sup> Nossa pesquisa seguirá a partir do argumento desconstrutivista a respeito do pensamento no viés de Jacques Derrida. Para esse filósofo-crítico, o pensamento não reflete uma linguagem “interior”, como se o sujeito pudesse reter e nomear a multiplicidade de imagens durante a leitura de um texto, por exemplo. Os sentidos e os referentes dos termos são “significados” ou *logoi*. Dessa maneira, a metafísica por séculos manteve uma falsa segurança de que detinha uma genealogia do texto. A concepção de tais *logoi* é fundamental para os conceitos da metafísica ocidental. E a metafísica ocidental é fundamental para as nossas práticas e linguagens culturais atuais. No entanto, para Derrida (2006), os significados que estão completamente presentes em nossa consciência são em princípio impossíveis, pois esses significados das coisas são meras sistematizações criadas pela própria sociedade ou cultura como critério de avaliação e organização do sistema. Assim, reforçamos que o desconstrutivismo não elimina as doutrinas tradicionalistas da metafísica, mas alimentará um tipo de relação muito mais complexa e autorreferencial. No mais, fizemos uma leitura crítica dessa nova forma de narrar de

1 – subo, sobe o primeiro lanço de escada com um certo medo; toca à porta uma vez porque está lá dentro uma sombra doente sob o nome *velho reflexo da posse dos bens materiais que ela muito desejou em vida*; sou a rapariga que temia a impostura da língua e, ao subir estas escadas para tocar as chamas da entrada em que arde, no presente, o passado, sinto-me Témia, temível e com temor. (p. 08, grifo da autora).

O excerto acima foi retirado do livro que será a estrela central de nossa dissertação, *Um beijo dado mais tarde*<sup>3</sup>, embora no decorrer de nosso estudo façamos menção a outras obras de Llansol. Observamos nas linhas, três, cinco, sete, oito, nove e dez uma espécie de verso, espaços em branco, que entendemos como se fosse uma variedade de pausa na fala narrativa da escrita, marcando um ponto flutuante no plano imagético e reforçado pela ausência de cor, ou seja, a brancura de algo, que se perdeu ou esmaeceu nalgum espaço destinado à língua literária. Esse branco não é um vazio, mas nos proporciona uma imagem de alguma coisa *não-escrita*, por escrever ou simplesmente, um deslocamento na própria escrita “fruto do desastre, do *des-astre*, da queda do astro, da desposseção e do des-ser” (BRANCO, 2003, p. 15, grifo da autora).

Toda a obra de Maria Gabriela Llansol está constantemente demarcada por simbologias gráficas e linguagens cifradas, como: travessões sem diálogos, traços aleatórios em termos e inícios de frases, palavras em itálico e/ou negrito, sintaxes rompidas, sentidos estranhos e fragmentação estrutural da página contínua. Nesse complexo, identificamos um ritmo muito particular de se narrar no qual se experiencia um “terreno privilegiado para se pensar sobre as resistências do escrito, em suas diversas dimensões” (BRANCO, 2003, p. 31).

A palavra escrita no texto de Llansol, transformada pelo pensamento radical derridiano e se tornando um objeto de contemplação, passa a ser uma imagem, e dessa maneira, nos indica uma relação de fetichismo voltada para a posse de algo inapreensível, pois a imagem não alcança o objeto. Agamben (2012, p. 46) nos fala desse “estatuto

---

Maria Gabriela Llansol, na qual o texto passa a nos mover para outros vetores, sem um eixo central e, dessa forma, acaba por ampliar os sentidos e os significados das palavras sem amarras metafísicas. Quando incluímos o termo *desconstrucionista* acima, estamos usando-o para abalar a fixação dos gêneros literários desde a antiguidade, pois a narrativa contemporânea de Maria Gabriela Llansol não se fixa numa tipologia textual, mas revela uma diferença radical na forma de escrita; usa a prosa, mas se serve de elementos poéticos e construções frasais decantadas, como também apresenta uma imprevisibilidade de imagens e figuras tonteantes durante o enredo. A liberdade textual é o que assegura o aparelho de sua narrativa.

<sup>3</sup> Obra publicada originalmente em 1990, pela editora lusitana Rolim, vencedora do *Prémio da Crítica* da Associação Portuguesa de Críticos Literários e do Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB no mesmo ano de sua publicação. As citações virão com a data entre colchetes, como dito na introdução dessa pesquisa, pois o próprio livro não traz as referências de catalogação no anverso da folha de rosto.

fantasmático” da palavra escrita como um “objeto de intenção melancólica”, que é ao mesmo tempo “real e irreal”, “incorporado e perdido”, “afirmado e negado”. Dito de outro modo, a palavra escrita possui tanto o *status* de fantasma como o de desejo melancólico, pois o objeto é incomunicável e no trecho “está lá dentro uma sombra doente sob o nome” é desejado com ardor por Témia, embora imponha medo ao mesmo tempo, como se fosse um fantasma. O inominável, o incomunicável ou o interdito está aqui nesse jogo que traz a presença do objeto pela palavra, mas que é ao mesmo tempo a ausência do objeto desejado, pois “o objeto não é nem apropriado, nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo” (AGAMBEN, 2012, p. 46) e, dessa maneira, o fetiche se apresenta como uma forma de possuir algo inalcançável. Como não é possível essa conquista, o desejo melancólico se instaura na apreciação de algo inatingível e só possível na possibilidade da escrita. Logo, a palavra escrita cria, entre o fantasma da imagem e o desejo de possuir o objeto, um espaço destinado à língua literária e a sua criação fascinante. Sobre a escrita, assevera Blanchot (1969, p. VII):

Écrire, l'exigence d'écrire: non plus l'écriture qui s'est toujours mise (par une nécessité nullement évitable) au service de la parole ou de la pensée dite idéaliste, c'est-à-dire moralisante, mais l'écriture qui, par sa force propre lentement libérée (force aléatoire d'absence), semble ne se consacrer qu'à elle-même qui reste sans identité et, peu à peu, dégage des possibilités tout autres, une façon anonyme, distraite, différée et dispersée d'être en rapport par laquelle tout est mis en cause, et d'abord l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Vérité et de l'Un, puis l'idée du Livre et de l'Oeuvre, en sorte que cette écriture (entendue dans sa rigueur énigmatique), loin d'avoir pour but le Livre, en marquerait plutôt la fin: écriture qu'on pourrait dire hors discours, hors langage.<sup>4</sup>

A melancolia resulta de não poder acessar o objeto desejado, amado, odiado ou até temente e de apenas haver a possibilidade de contemplá-lo através da imagem. Nesse aspecto, retomamos a noção psicanalítica do luto em relação à melancolia, na qual uma teoria da perda do objeto se destaca. Próxima ao luto, porque “a perda de um ser amado não é apenas perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto” (FREUD, 2013, p. 27). A contemplação da imagem confirma a perda desse objeto. A imagem está no texto de Llansol a serviço da escrita e libera o objeto para esse espaço literário de perda. No entanto, a imagem proporcionada pela escrita não consegue substituir o objeto, então a melancolia se apresenta no primeiro fragmento, apresentado por nós mais

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: “Escrever, a exigência de escrever: não mais a escritura que sempre se pôs (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escritura que, por sua força própria lentamente liberada (força aleatória da ausência), parece consagrar-se apenas a ela mesma, permanecendo sem identidade e, pouco a pouco, liberando possibilidades totalmente diferentes, um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por intermédio do qual tudo é questionado, e, para começar, a ideia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a ideia do Livro e da Obra, de maneira que essa escritura (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: escritura que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem”.



acima. Portanto, a imagem é o objeto enquanto o objeto perdido proporcionando um desejo melancólico de “não-alcance”.

Uma “sombra doente sob o nome” (LLANSOL, [1990], p. 08) nos remete ao contato da visão fantasiosa e melancólica do objeto (sua sombra), no plano imagético, mas que possui uma materialidade, principalmente fixada pela nomeação. Dessa maneira, ao nomear o objeto, supomos tê-lo ao alcance. No mais, o movimento de subir a escada, “tocar à porta” e suas “chamas da entrada”, passa-nos uma imagem de um corpo externo, medroso, chamado Témia, que atravessa uma sensação de ameaça. Nesse intervalo, entre o movimento da subida e do corpo, surgem as chamas da entrada, as quais ardem no tempo presente, o passado (simultaneidade). Nessas chamas, esperamos a revelação desse fantasma da palavra sem nome. Com isso, a *não-nomeação* passa a confirmar uma existência do objeto, pois se liberou de qualquer definição, fixação ou nomenclatura.

Observamos que a noção de mercadoria material e de fetiche sob um objeto está em tê-lo ao alcance, fundamentalmente ao apontar um nome a uma coisa, pois a possibilidade de dominá-la é sugestionada. Colocar um nome é possuir tal coisa. Mas “a rapariga que temia a impostura da língua” percebia que ter contato com as “chamas da entrada” era perder esse alcance ou essa possessão (dominação) do objeto. Pois a língua da comunicação ordinária objetiva pragmatizar as coisas (objetos) ao nomeá-las e garantir-lhes uma possessão, não uma existência. Ademais, nas “chamas” residia o medo/temor por desobedecer à credibilidade da língua vigente e usual. Dessa maneira, as chamas passam a ser essa luminescência escondida na existência das coisas, que teimam em permanecer atrás do falsete possessivo da nomeação. Como também, ao mesmo tempo, a sensação de temor e a impostura da língua concretizarão a *despossessão*<sup>5</sup> dos “bens materiais que ela tanto desejou na vida”. Entrementes, usamos o termo *fetiche* na perspectiva de Agamben (2012, p. 38) para inferir a busca incessante do inominável e o “desejo fixo no inacessível”, nos quais se encontram o espaço destinado à *língua literária* e o pensamento do fora de Blanchot (1969, p. 24-25, grifo do autor), no qual “questionner, c’est faire un saut dans la question. La question est cet appel à *sauter*, qui ne se laisse pas retenir dans un *résultat*”<sup>6</sup>. Pensar o fora e o espaço literário constituem questões de resultados incertos. Não obstante, utilizaremos a designação artística *escritura* para

<sup>5</sup> Estamos antecipando a *teoria da des-possessão* criada por Silvína Rodrigues Lopes (2013) na qual se busca uma nova relação com a leitura dos textos de Llansol. A des-possessão se referirá a essas mutações de sentidos na língua literária nas quais os objetos não serão mais reconhecidos (possuídos) por seus nomes ordinários. Mas a relação de errância será evidenciada e despedaçará os tecidos e objetos dessa narrativa indeterminável e incomensurável.

<sup>6</sup> Tradução nossa: “Questionar, é fazer um salto na questão. A questão é esse saltar, que não se detém em reter um resultado”.

trabalharmos com os trânsitos de escrita de Maria Gabriela Llansol. Portanto, o fetiche está na coisa sem nome (o inominável, o fantasma), como também no “tocar as chamas da entrada”. É um toque não possível de possuir, pois se perde na impostura da língua. Nomear algo é ter poder sobre o mesmo. Tudo isso se opera ante o fantasma da coisa sem nome e da perda melancólica da palavra que o nomeie: “A perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma.” (AGAMBEN, 2007, p. 53).

Sem conseguir nomear, ou seja, perdendo a capacidade de possuir tal palavra, a sombra no plano imagético faz com que o objeto de fetiche e o medo sejam incorporados pelo corpo de Témia. Na ausência do objeto palpável (pois se encontra na sombra da palavra sem nome), mas vivo na imaginação (no reflexo) da posse de todos os bens materiais, acaba por ser uma ótima estratégia para alcançar o inominável. Dessa forma, esse alcance fixa-se no movimento de subir as escadas e se torna um fantasma sem palavra que o nomeie, mas que a pesquisa, diferente da frase sobre Fernando Pessoa, que abre o nosso capítulo, pretende encontrar nessa indeterminabilidade.

Em *Entrevistas* (2011, p. 47), a autora lusitana fala sobre a temática da “impostura da língua”. Nesse ponto, entendemos a impostura como aquilo utilizado no nosso cotidiano para nos comunicarmos uns com os outros e implicarmos à fala uma mentira artilosa que tem o propósito de enganar e de nos afastar das coisas em si. As coisas possuem os nomes que conhecemos hoje por mera condição etnocêntrica, como se o lógico não fosse passível de contestação, já que o ato de nomear fixa uma norma de uso, uma maneira artificial de embelezar, ou seja, uma impostura, “mas que é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura” (LLANSOL, 2011, p. 48). Dessa forma, a língua literária, que é uma escritura sem impostura, mas essencialmente artística e poética, se torna uma fala “não-falada”, por estar apenas impressa no papel, mas contaminada de múltiplas vozes narrativas e isto será o que o texto de Llansol quer. Ademais, essa escritura sem impostura traz à tona a noção de palavra sagrada, de acordo com Maurice Blanchot (2002, p. 53):

[...] la chose écrite apparaît essentiellement proche de la parole sacrée, dont elle semble porter dans l'œuvre l'étrangeté, dont elle hérite la démesure, le risque, la force qui échappe à tout calcul et qui refuse toute garantie. Comme la parole sacrée, ce qui est écrit vient on ne sait d'où, c'est sans auteur, sans origine et, par là, renvoie à quelque chose de plus originel. Derrière la parole de l'écrit, personne n'est présent, mais elle donne voix à l'absence, comme dans l'oracle où parle le divin, le dieu lui-même n'est jamais présent en sa parole, et c'est l'absence de dieu qui alors parle. Et

l'oracle, pas plus que l'écriture, ne se justifie, ne s'explique, ne se défend: pas de dialogue avec l'écrit et pas de dialogue avec le dieu.<sup>7</sup>

A impostura da língua nada mais é do que atribuir a um sujeito a dominação do discurso, como se ele detivesse toda uma verdade e transparecesse segurança através das palavras, não apenas as orais, mas principalmente as escritas, até mesmo porque o papel seria um documento juridicamente comprobatório e verdadeiro. Mas quando estamos diante da escrita de Maria Gabriela Llansol, o movimento do texto não apreende sentidos, antes os libertam. Essa liberdade reside na instabilidade da língua literária, pois propõe significações digressoras. A fruição da instabilidade da escritura llansolina, sem impostura, resulta numa invenção literária muito particular. E como Blanchot afirma no trecho acima, o que está escrito é sem autor e sem origem, ou seja, sem impostura, e por isso, remete a qualquer coisa de mais original. Usamos o termo “llansoliano(a)” não para indicar uma autoria, mas para eleger uma marca estilística, uma singularidade.

No livro *O Rumor da Língua*, Barthes (1988, p. 65) declara que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pelo do corpo que escreve”. Essa destruição da voz autoral, civil, indicando uma apropriação da escrita por determinado autor, passa para a liberdade exterior da voz narrativa. Não obstante, estamos em busca de uma exterioridade no texto, o fora blanchotiano, no qual o autor é desligado de sua autorização sobre a obra e a escritura surge sem subordinações ou dominações. Quem fala na obra, é o ser que escreve, a(s) voz(es) narrativa(s), não o autor, pessoa civil. A voz narrativa se comunica com o leitor, durante a leitura. Isso se explica, pois:

[...] A ideologia capitalista concedeu a maior importância à “pessoa” do autor. O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...]. (BARTHES, 1988, p. 66, grifo do autor).

Embora Maria Gabriela Llansol tenha publicado obras, intitulando-as de diários, nos afastamos da ideia de autobiografismo, para exaltarmos a ideia de exterioridade, de

<sup>7</sup> Tradução nossa: “[...] a coisa escrita aparece essencialmente próxima da palavra sagrada, parece carregar na obra a estranheza, e herda a desmesura, o risco e a força que escapa a todo cálculo e que recusa toda garantia. Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, remete a qualquer coisa de mais original. Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino, o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. E o oráculo, não mais que a escritura, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com o escrito e não há diálogo com o deus”.

escritura neutra. Unindo essa ideia de exterioridade, de escritura sem autor, falando por si mesma através da leitura das palavras, Foucault (2006, p. 220) rompe com a estabilidade do *logos* ocidental. O *logos* seria o local de nascimento de toda a razão. Esse *logos* aprisiona os significados e mostra uma zona de conforto muito cômoda para relacionar a obra com a vida do autor. E o que queremos é apresentar uma nova leitura, uma abertura, uma reflexão em relação a essa imposição dos significados ocidentais, para a manutenção de uma razão, dita absoluta e coerente, como também, contestaremos a dominação da impostura da língua, na crítica literária tradicional:

[...] em suma, não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso (aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito), quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem. (FOUCAULT, 2006, p. 220).<sup>8</sup>

Para que possamos atingir a linguagem, ou seja, a língua sem impostura, pensemos na densidade de imagens do trecho apresentado de *Um beijo dado mais tarde*. As figuras narrativas não apresentam significações prontas. Dessa maneira, não podemos, por exemplo, saber a distância entre a personagem Témia e um *eu* e um *ele* implícitos, que inicia o parágrafo: “1 - subo, sobe o primeiro lanço de escada [...]” (LLANSOL, [1990], p. 08). É falho atribuir esse *eu* implícito do “eu subo” a uma pessoa comum, à fala de um(a) autor(a), a uma pessoa civil, pois de acordo com Lopes (2013, p. 12), a *des-posseção* reside nesse intervalo “entre o ler e o escrever”. Ao escrever esse *eu* da voz narrativa, um eu-textual, um eu-escrito, livre de autoria, sem subjetividade pessoal atribuída a uma pessoa civil, mas com subjetividade textual, desencadeia-se um discurso mais original e próprio da textualidade llansoliana e voltado para “o ler” do próprio texto. O ler é a exteriorização da voz narrativa, a saída do texto, o diálogo com ele e assim, a escritura sobressai. A distinção da escritura de Llansol está nesse movimento do interior (esse interior das vozes narrativas) para o exterior (o fora blanchotiano; a escritura neutra), pois esse “voltar” ao texto é a exteriorização da linguagem reflexiva do discurso literário, a língua sem impostura, a *desposseção*. Na *desposseção* da língua encontramos:

[...] um processo vazio que funciona sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu”, a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem, ou seja, esgotá-la. (BARTHES, 1988, p. 67, grifo do autor).

<sup>8</sup> Como alternativa oposta da nossa proposição entre Barthes e Foucault, ver tese intitulada “O autor em questão em Barthes e Foucault” – trabalho de Marco Antônio Sousa Alves (UFMG).

Pensar de forma crítica sobre a linguagem reflexiva, a *desposseção*, a escritura sem imposições, não é enquadrá-la com fórmulas, mas concebê-la por intermédio de uma abertura. Isso só é possível com o afastamento do autor, sua morte metafórica, pois “dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1988, p. 69). Sem a subjetividade do autor, sujeito civil, podemos ver o singular “modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2006, p. 226), o ser que escreve, as vozes narrativas, a própria narração, pois “o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 222). O sujeito-autor é removido para se abrir, na textualidade, a experiência do fora, para Blanchot, a escritura neutra, a escritura sem autoria. Retornar ao texto é explorar a língua literária sem a imposição ordinária, pragmática e comunicativa de interlocutores e pensar nessa experiência do fora, do neutro, da textualidade (exterior) do discurso, ou seja, a escritura.

A perspectiva do fora está entrelaçada ao ato de criação literária e é com Maurice Blanchot, crítico-filósofo dos anos 50, que o rompimento com o *logos* ou dito lógico da metafísica ocidental será trabalhado principalmente para se pensar esse fazer literário. Para Llansol só poderemos alcançar a linguagem sem a impostura da língua e, dessa forma, encontraremos um universo próprio que se afasta da linguagem corriqueira. A linguagem do dia a dia é imposta pelas convenções e não passa de uma instrumentalização para fins práticos, logo a mesma é artificial. Já a língua literária, que faz das palavras uma invenção elaboradíssima, acaba por fundar um mundo próprio. O mundo imaginário da narrativa está fora da impostura da língua cotidiana. A escritura no plano literário sofre alterações radicais, não apenas de sentido, como também, no plano imagético, vemos a dimensão proporcionada por essa palavra reelaborada e ressignificada, pois ela desaparece de seu uso cotidiano para ser *re-apresentada* na escritura da narrativa ficcional. A imagem da palavra literária sem a sua função normativa passa a ter um papel fantasmagórico, fugidio, intrigante e apaixonante na literatura. Esse papel é um desdobramento possível através do conceito de fora para Blanchot (1969, p. 30), pois “toute parole alors est de fuite, précipite la fuite, ordonne toutes choses à la confusion de la fuite, parole qui en vérité ne parle pas, mais fuit celui qui parle et l’entraîne à fuir plus rapidement qu’il ne fuit”<sup>9</sup>. A experiência do fora se atribui a esse retorno ao mundo do texto, que não é mais identificado com o mundo real/ cotidiano, mas que o *desvirtualiza* para propor uma nova versão. Ao romper com a subjetividade interior do sujeito, a palavra

---

<sup>9</sup> Tradução de Aurélio Guerra Neto: “toda palavra, então é de fuga, precipita a fuga, ordena todas as coisas para a confusão da fuga, palavra que na verdade não fala, mas foge daquele que fala e a leva a fugir mais depressa do que está fugindo”.

literária está liberta para a própria experiência da realidade imaginária, portanto o fora. “La parole est ce tournant. La parole est le lieu de la dispersion, désarrangeant et se désarrangeant, dispersant et se dispersant au-delà de toute mesure”<sup>10</sup>, assegura Blanchot (1969, p. 30).

O processo literário e amoroso da escrita de Llansol se aproxima do fetiche agambeniano da ausência do objeto de desejo. Os pedaços em branco, que cortam a narrativa, como também, os traços horizontais e a paragrafação irregular, com espaçamentos e vazios visíveis nas páginas da obra, transparecem o fantasma e a dispersão os quais a palavra escrita não consegue cobrir e, assim, soçobra a língua na brancura do *não-escrito*. Nesse lugar da palavra incomunicável, o vazio do espaço destinado à língua literária que falta, vemos os pedaços do texto numa busca incessante desse desejo errante e dificultoso do objeto amado: a escritura. Assim, sobra-nos a imagem branca, no papel, coberta por um ponto vazio, sem cor ou apenas tracejado na suspensão da página, mas repleto de sentido. Seria o inominável?

Há algo de oral nesses textos, ao mesmo tempo. A voz não está fora do texto. A voz não está dentro nem fora do texto... Ao mesmo tempo é uma voz extremamente corpórea, é muito objetal essa voz. E, quando ela fala, ela provém de um corpo real que sabe perfeitamente qual é a sua experiência, o que viveu... Digamos que ela traz as marcas de sua própria existência... (LLANSOL, 2011c, p. 50).

A escritura, como objeto desejado dessa voz narrativa, casa com a noção de fora de Blanchot, pois nesse exterior do texto, sem subjetividade pessoal, apresenta-se a experiência do fazer literário, criando um *corpus*-textual dotado de uma existência, na qual a comunicação do dia a dia não se sustenta e só é possibilitada ante a expressão da palavra escrita. O exterior está fora de qualquer fechamento, se movimenta sem finalidades e multiplica os caminhos. Em toda a narrativa de *Um beijo dado mais tarde*, somos surpreendidos por um enredo sem começo, sequer fim. Logo, o inominável está em um *entre-lugar*, onde retém as coisas e figuras sem possuí-las, entre a ficção e a reflexão. Assevera Blanchot (1969, p. 68): “[...] la communication est seulement, lorsqu’elle échappe au pouvoir et lorsque s’annonce en elle l’impossibilité, notre dimension ultime”<sup>11</sup>.

A voz do texto escrito munida de uma fala “não-falada”, uma fala literária ou poética, mais próxima da linguagem e longe da impostura cotidiana da língua comum, nos aproxima dessa realidade, que transforma um amontoado de palavras em corpo e traz consigo a marca singular de uma mão que escreve imagens. Por isso mesmo, a voz da escritura tanto

<sup>10</sup>Tradução de Aurélio Guerra Neto: “A palavra é essa volta. A palavra é o local da dispersão, desorganizando e se desorganizando, dispersando e se dispersando além de toda medida”.

<sup>11</sup>Tradução de Aurélio Guerra Neto: “[...] a comunicação existe somente, quando ela escapa ao poder e quando se anuncia nela a impossibilidade, nossa dimensão última”.

ressoa de um eco fantasmagórico, só alcançado pelo fetiche da ausência, como está impressa na folha do papel, para legitimação do objeto inapreensível. Portanto, a escritura é feita de palavra, imagem e ausência: “ a desocultação da língua não mo diz, sinto que passo por detrás de um outro de grande obscuridade, [...]” (LLANSOL, [1990], p. 08, grifo da autora).

Na visão advinda do pensamento e da leitura sobre o objeto inapreensível, por estar na sombra, façamos uma comparação do olhar com a água. Por mais turva ou diáfana que a imagem seja, o pensamento se reflete como um espelho daquilo imaginado “real”, e “o olho aparece aqui como espelho no qual se refletem os fantasmas” (AGAMBEN, 2012, p. 143). A palavra escrita assume a duplicidade de conforto e de inquietação para as imagens refletidas pelos fantasmas do pensamento. Ademais, reforçamos que a literatura, por mais que recorra a ilustrações, apenas na palavra escrita ou na ausência de palavras, como os *brancões* encontrados no enredo de Llansol, é que faz residir a imagem inalcançável da obra de arte, a poética da palavra literária, o objeto artístico e inapreensível do texto, diferente do objeto como coisa material e útil, pois:

L’objet n’annonce jamais qu’il est, mais ce à quoi il sert. Il n’apparaît pas. Pour qu’il apparaisse, cela n’a pas été dit moins souvent, il faut qu’une rupture dans le circuit de l’usage, une brèche, une anomalie le fasse sortir du monde, sortir de ses gonds, et il semble alors que, n’étant plus, il devienne son apparence, son image, ce qu’il était avant d’être chose utile ou valeur signifiante.<sup>12</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 299).

Não sendo palpável ou tocável a literatura como objeto, o livro (coisa material) se torna a primeira mercadoria da literatura, manuseável e de acesso ao fetichismo do mundo das Letras (escrita e imagem compactadas em páginas). Logo, um mundo “real” das imagens se firma na materialidade das palavras nomeadoras. Mundo esse que não passa de falsete, impostura e acomodação das letras e nos afasta do que interessa: reflexão do fazer literário e da escritura como obras de arte.

No mais, a voz vinda do mundo textual da narrativa é uma presença enganadora, assim como o fetichista do objeto desejado. Mas sabemos que é possível ter poder sobre ele, pelo fato de nomeá-lo através da palavra à sua imagem refletida. Uma trapaça. “Parlons cependant, car nous n’avons pas d’autres outils que les mots qui « *demeurent nos maîtres en*

---

<sup>12</sup>Tradução nossa: “O objeto nunca anuncia o que é mas para o que serve. Não aparece. Para que apareça, e isso tem sido dito com não menor frequência, é necessário que uma ruptura no circuito do uso, uma brecha, uma anomalia, o faça sair do mundo, sair dos eixos, e parece então que, não sendo mais, torna-se sua aparência, sua imagem, o que era antes de ser coisa útil ou valor significativo”.

*toute chose/ Puisqu'il faut en passer par eux pour se taire. »*<sup>13</sup> (BLANCHOT, 2002, p. 19, grifo do autor).

Depois de especularmos sobre a ausência dos objetos mediante a imaginação refletida na escrita, nos questionamos: qual é o lugar da escritura, afinal? Esse lugar que está aparentemente no espaço físico do livro, mas formado na “irrealidade” literária de sua singular língua, nos envolve num processo laborioso e labiríntico em torno de um nominalismo radical. Ademais, para nos aproximarmos da concepção llansoliana de impostura da língua recorreremos, primeiramente, à teoria tradicional de Saussure do signo linguístico, para logo mais a desconstruirmos<sup>14</sup> e assim, romper com tal noção tão cara à contemporaneidade. Conforme Agamben (2012, p. 205), “o caráter semântico da linguagem humana é” “explicado no âmbito da teoria psicológica” “com a presença de uma imagem mental ou fantasma” que: “se quiséssemos transcrever em termos aristotélicos o algoritmo com que se costuma hoje representar a noção de signo (*S/s*, onde *s* é o significante e *S* é o significado), ele apareceria configurado da seguinte forma: *F/s* (*s* = som e *F* = fantasma)”.

Para a semiologia escolástica medieval da época de Tomás de Aquino baseada na teoria aristotélica da linguagem, exemplificada acima, Agamben (2012, p. 210) apontará uma “barreira resistente à significação”. Essa barreira corresponde à dicotomia do signo saussuriano dividida em significado e significante. De acordo com Barthes (2006, p. 39), sabemos que tal noção de signo é flutuante, desconstruindo a leitura metafísica até então engessada por séculos, pois possui várias relações com outros “termos afins e dessemelhantes: sinal, índice, ícone, alegoria são os principais rivais do *signo*”.

Em contrapartida, a forma da palavra, que seria ideografada, o significante, foi estabelecido por critérios fundadores da imagem acústica, como também, o conteúdo da palavra, o significado, seria uma convenção associada às escolhas normativas da sociedade. A dicotomia saussuriana é resultado de um teleologismo que aprisiona o signo. E a linguística

---

<sup>13</sup>Tradução de Adriana Lisboa: “Mas ainda assim falemos, pois não temos outros instrumentos além das palavras, que « *permanecem nossos mestres em todas as coisas/ Já que é necessário fazer uso delas para se calar. »*”.

<sup>14</sup>Na perspectiva de Derrida, assim como a nossa, temos a intenção de afastar o termo *desconstrução* como um suposto caráter negativo, que foi imposto erroneamente pelo senso comum da crítica. Longe também estamos de utilizar a desconstrução como uma análise que levaria a uma origem, tampouco de tê-la como um método de pesquisa. Pois nesse caso, reduziríamos, a *desconstrução*, em fórmulas e/ou conceitos, e fundaríamos uma passível domesticação técnica. O que buscamos é uma profunda reflexão sobre o caminho aberto da desconstrução num apagamento da intenção classificatória dos movimentos de percepção. Nossa estratégia duelará frontalmente com a hierarquização ocidental do signo baseada nos postulados do *Curso de Linguística Geral* de Saussure. Essa hierarquização do signo está fundada numa classificação binária do pensamento estrutural em: língua e fala, e principalmente em significado e significante. A filosofia de Derrida mostrará em sua *Gramatologia* a resistência de um ocidente histórico-metafísico no conceito dominador e enclausurador do signo.



ainda dissemina a “união” do significado com o significante resultando em um conceito de signo sem movimento. Esse aspecto teleológico circunda esse processo da significação, pois o significado da palavra, por exemplo, recebe nomeações de uma lógica comum a todos no fim das contas, através de uma ordem do discurso e dos dicionários ou manuais da língua portuguesa - isso de acordo com a semiologia escolástica. No entanto, aproximar dois termos, significante e significado, numa unidade, o signo, é correr o risco de garantir uma fixação, que sabemos bem que não existe. Ademais, essa aparência estável de unidade do signo reside no binarismo e tem sido pronunciada há quatro séculos como uma origem técnica da apreensão do sentido.

Na escritura llansoliana, as palavras se dimensionam em um enredo de forças pujantes, nas quais os sentidos se libertam e se ressignificam em articulações incomuns, criando um efeito de estranhamento e curiosidade no leitor mais atento. Nesse ponto, relacionamos a palavra, o signo e o sentido de maneira desapegada, mas assegurada pelo rompimento inaugural da contemporaneidade, porque

L’image, capable de l’effet d’étrangeté, réalise donc une sorte d’expérience, en nous montrant que les choses ne sont peut-être pas ce qu’elles sont, qu’il dépend de nous de les voir autrement et, par cette ouverture, de les rendre imaginaiement autres, puis réellement tout autres. <sup>15</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 534).

O contemporâneo tem refletido sobre o desalojamento desses conceitos linguísticos e metafísicos <sup>16</sup>, que serviram muito tempo para a história da tradição semiológica e para a apreensão da linguagem. Essa posição linguística e confortante, que tenta centrar o signo e usa-o dicotomicamente (*S/s*), se vincula ao *logos* da metafísica ocidental. Ela quer apreender o fantasma do objeto ausente em uma presença falsa advinda da imagem mental através da palavra escrita no texto. Entretanto, convocamos o poeta Fernando Pessoa, como um exemplo, por não conseguir definir o inominável no sentido das coisas e não apreender a linguagem. Um inominável não problematizado pela metafísica, mas re-apresentado pelo

---

<sup>15</sup>Tradução de João Moura Jr.: “a imagem, capaz do efeito de estranhamento, realiza, portanto uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas não são talvez o que são, que depende de nós vê-las de outro modo e, por essa abertura, torná-las imaginariamente outras, em seguida realmente outras”.

<sup>16</sup>A “filosofia primeira”, ou seja, a metafísica, queria trabalhar com as coisas que estão depois das coisas físicas, numa espécie de transcendência do saber físico ou “natural”. Acima dessas partes físicas há uma ciência que Aristóteles alcunhará de metafísica e que tratará do ser enquanto ser, chamando-se ontologia, ou de uma substância separada, Deus, e nesse caso será uma metafísica teológica. Mas a metafísica está ligada a um conceito formal relacionado diretamente com a lógica. Uma lógica pautada na verdade, numa origem da verdade, uma origem deísta. O logocentrismo comandou por longos tempos e até nossos dias o conceito de centro, de verdade absoluta e de origem. A história da metafísica quer controlar a subversão dos conceitos e subordinar termos a outros, como se não fosse possível anunciar a liberação da dicotomia do conceito de signo, e se arrasta em torno de fórmulas prontas. Não aceitamos mais uma definição de signo com entaves metafísicos e teológicos e queremos dar à luz um discurso que trabalhe com o jogo plurívoco da escritura.

movimento do signo e inferido ao lado da noção de “dobra” de Agamben (2012, p. 245, grifo do autor), na qual:

[...] o signo certamente é o último elemento que pode oferecer em si mesmo o “ponto de irradiação positiva”, sobre o qual poderia ser construída uma ciência da linguagem finalmente libertada da “ineptie de la terminologie courante”: aliás, enquanto define o estatuto duplo da unidade linguística, ele é o lugar da diferença absoluta, onde a fratura metafísica da presença vem à luz da maneira mais deslumbrante.

A dobra agambeniana advém da barreira linguística que separa o significante do significado (S/s) e nela a cristalização do signo é rompida. Para nós, essa dobra figura a experiência do fora de Blanchot ou o lugar do diferimento de Derrida <sup>17</sup>, embora Fernando Pessoa tenha recorrido à palavra, à imagem e à máscara para, ao cessar de tanta busca, não encontrar definição de tal dobra ou do inominável, mas construir toda uma reflexão que transponha à narrativa de Llansol um caráter único, que privilegia o mistério de uma textualidade aberta, na qual a quebra da linearidade e da lógica comum exprimem um alto grau de bela estranheza:

[...] raconter est le tourment du langage, la recherche incessante de son infinité. Et le récit ne serait rien d'autre qu'une allusion au détour initial que porte l'écriture, qui la déporte et qui fait que, écrivant, nous nous livrons à une sorte de détournement perpétuel. <sup>18</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 564).

Portanto, a dobra se situa para além do aprisionamento da barreira à significação. A dobra é a saída para fora da dicotomia do signo saussuriano. Ademais, a obra de Fernando Pessoa, como também a de Llansol, é caracterizada por um desassossego, tanto sobre o ato de escrever, como sobre a possessão, a dominação das coisas circundantes, afastando-se na infinitude de uma interpretação e buscando, na insuficiência do mundo, pensar e sentir com a escrita, transmutando-se ao ilimitado da linguagem.

A barreira (/) agambeniana é explicada não empiricamente, mas através de uma crítica lúcida, que teve o binarismo como um aprisionamento da significação. A barreira (S/s) funda a presença de um conceito correto e perfeito, como se o signo fosse fechado. A dobra reside no lugar da escritura onde à resistência da significação é impensável. O enigma de um jogo que não se esgota.

<sup>17</sup>Em palavras concisas, o diferimento é um conceito sedutor e desestabilizador que afasta para uma outra vereda as concepções ditas fechadas. *Différance* é um aspecto dinâmico, um processo que não encerra uma finalidade, mas sim um jogo que trata de manifestações inoperantes no texto nas quais derrapamos, trememos e constituímos um meio de entendimento que resvale para a escritura, por exemplo.

<sup>18</sup>Tradução de João Moura Jr.: “[...] narrar é o tormento da linguagem, a busca incessante de sua infinidade. E a narrativa não seria nada mais do que uma alusão ao desvio inicial que carrega a escrita, que a desvia e que faz com que, escrevendo, entreguemo-nos a uma espécie de perpétuo desviar-se”.

O signo linguístico é uma totalidade que reúne não um objeto a uma palavra, mas uma imagem acústica e um conceito. O significante é a forma, a parte concreta da palavra na qual suas letras e/ou fonemas criam a imagem acústica. Já o significado é o conteúdo abstrato e o conceito transmitido pela palavra. Longe de utilizarmos o método linguístico para apreendermos a *des-possessão* das coisas, acabamos por relacionar a impostura da língua de Llansol com o conceito de signo, e assim faremos, antes de tudo, um retorno ilustrativo dessa abordagem como ponto de referência.

De qualquer modo, a presença da proximidade da  
morte é um carvão aceso, e eu crio-me sentada à beira  
da minha origem, situação que se repete em vários  
períodos do ano, quando eu venho aqui; há um misté-  
rio relativo ao meu nascimento que me fecha – esta  
abertura natural para o paraíso pertence-me? estes  
móveis e objetos de adorno, transfigurados,  
consumidas as suas carnes,  
prata,  
madeiras,  
ou cristal,

serão o meus bens luminosos? [...]. (LLANSOL, [1990], p. 09, grifo da autora).

No excerto, a *despossessão* forma um aparelho literário, que descola a funcionalidade dos objetos para elevá-los à sua própria matéria, transfigurando os sentidos. Para Silveira (2004, p. 15-16), a obra *Um beijo dado mais tarde* comporta “um livro incomum, numa palavra, na sua forma” e “os artifícios do estilo passam a exigir uma nova aprendizagem de leitura”, *re-figurando* a escritura de maneira ilimitada e dinâmica.

De antemão, é bom esclarecer que a chamada “fratura da metafísica ocidental” acolhida por Agamben (2012), em *Estâncias*, é entendida como o rompimento da barreira dicotômica (S/s). Com isso, relembramos o conceito de “mundo das ideias” de Platão, que entendia por objeto uma cópia imperfeita da ideia no plano do pensar. Portanto, os objetos materiais seriam cópias mal feitas das imagens perfeitas das ideias. Essa idealização das ideias se choca com o cientificismo positivista francês do conhecimento no século XIX, como também esbarra com a imanência fenomenológica do formalismo-russo, que aproximava linguística e poética, na primeira metade do século XX. Assim, a dicotomia do signo baseada na metafísica aristotélica, apenas, confronta a materialidade “imperfeita” do objeto com a perfeição da imagem mental do platonismo para garantir a inteligibilidade dos nomes e dos verbos como *logos* das coisas “não-físicas”. A inclusão do fantasma na voz narrativa vinda do texto literário causa-nos a estranheza de um som não captável, tampouco criador de uma imagem acústica, pois “o fantasma gera o desejo, o desejo se traduz em palavras, e a palavra

delimita um espaço onde se torna possível a apropriação daquilo que, do contrário, não poderia ser nem apropriado, nem gozado” (AGAMBEN, 2012, p. 212).

Na fratura da presença metafísica desse jogo de palavras, vinda das vozes narrativas fantasmagóricas, se estabeleceria o lugar da escritura no qual a palavra poética teria a sua abertura entre o objeto ausente platônico, o desejo fetichista agambeniano e a autossuficiência imanente da própria palavra. Agamben (2012, p. 235) busca na figura mitológica da Esfinge a diferença para o enigma dessa forma inquietante do signo poético, pois

Enquanto, na forma emblemática, a “diferença” entre o significado e o significante alcança a sua máxima evidência, ela constitui o terreno no qual, por excelência, deveria ter sido exercitada uma ciência dos signos que tivesse tomado verdadeiramente consciência do paradoxo saussuriano da “unidade dupla”.

A inquietação advém através da linguagem inconsciente do fantasma (imagens das vozes narrativas) e, a partir disso, o pensamento se confortasse no signo consciente e gráfico da palavra. Nesse ponto, o contemporâneo se separa da semiologia escolástica. Pois o nosso fantasma é inominável e incomensurável. Portanto, “a palavra poética viria assim a estabelecer-se como o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto” (AGAMBEN, 2012, p. 212) encontrariam um caminho, jamais a resposta final.

Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem e comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou *não é*. Não existe o *como se*. O que escrevo é uma narrativa que vou partindo, aos pedaços. (LLANSOL, 2011, p. 48- 49).

Esse despedaçamento na narrativa do ponto de vista da Esfinge, de acordo com Agamben (2012), é a palavra cifrada do enigma, que está na dobra da barreira dicotômica do signo. Em *Édipo Rei de Sófocles*, Creon fala: “A Esfinge, canto-enigma: o que estiver aos pés, olhar; deixar velado o opaco.” (TRAJANO, 2012, p. 45). Isso nos aproxima da leitura da dobra agambeniana localizada nessa opacidade do jogo subversivo do *logos* como espaço da verdade, brotando, dessa forma, um canto-enigma na escritura, que dilacere a barreira resistente à significação de Agamben como clausura e liberte a palavra literária ou poética para infinitos sentidos.

A fratura da presença é inseparável da experiência metafísica ocidental, pois a presença se acha num lugar entre aquilo que é verdadeiro e menos verdadeiro, “entre paradigma e cópia” (AGAMBEN, 2012, p. 219) na perspectiva da imagem (ideia) e do objeto (material) platônicos. Platão considerava que as formas vinham das ideias, no plano mental (aquilo verdadeiro). Estas seriam imutáveis e não podiam ser percebidas pelos sentidos,

mas formavam a realidade última, sendo as coisas cotidianas e palpáveis (menos verdadeiras), apenas uma pálida semelhança das formas ideais. Como o pensamento não é algo palpável, o significar resiste numa esfera que a semiologia tradicional tenta adiar no uso do seu binarismo: significante/ significado para captar uma unidade chamada signo. A palavra da Esfinge não é apenas um ocultamento do significado, mas do enigma do objeto, que está presente e ao mesmo tempo distante, pois o significado não é algo determinado previamente. A Esfinge, como sabemos, não diz, e é através desse *não-dito* que Édipo soluciona o enigma abatendo “a virgem de unhas-curtas” (TRAJANO, 2012, p. 98). Portanto, o *não-dito* encontra o problema da linguagem e se despedaça na composição da escrita ao retornar ao próprio texto. A unidade dupla do signo cristaliza apenas uma herança metafísica ocidental e será criticada pelo projeto gramatológico de Derrida.

a terceira mulher é, sobretudo, uma voz, que nasce da  
extinção da voz de Johann; mente, e espolia a minha  
dona, Assafora, já sem vontade, deitada,  
quase pedra no reino dos céus; mas eu talvez esteja  
a julgar mal o que vejo, e esteja a ser enganada  
pelo sofrimento da língua que não consigo conter. (LLANSOL, [1990], p. 09, grifo  
da autora).

No trecho, o narrador vai indicar uma terceira voz que brota de uma personagem Johann, como, também, priva os direitos de pertença da voz de uma nova personagem, Assafora. A terceira mulher sem nome poderia assumir a função de fantasma que apresentamos, como uma presença que sabemos, mas ao mesmo tempo é enganadora por não ter um nome, mas apenas uma voz – objeto imaterial. Ela mente por ser uma voz evocada que *não-diz*, mas é expressa pela língua literária através do silêncio da palavra escrita. A imagem da terceira mulher causa uma confusão ao narrador em primeira pessoa, pois julga ver mal tal voz, no entanto é preciso a tentativa de uma identificação através da impostura da língua, pois somente através dela é possível conceber uma voz e nomeá-la.

Para Blanchot (2002, p. 24) “il n’y a des blancs que s’il y a du noir, du silence que si la parole et le bruit se produisent pour cesser.”<sup>19</sup>. Observando visualmente a estrutura do fragmento acima, existem vários momentos em que o texto aparece infiltrado por brancos espaços, reproduzindo um silêncio perturbador. Esse ruído, pausado em branco, figura a não capturação dessa voz que escreve. A língua literária e sem impostura é veículo de busca desse algo inapreensível, mas que causa sofrimento por querer obsessivamente alcançar uma linguagem que escapa ao próprio *métier* da narrativa.

<sup>19</sup>Tradução nossa: “Só existem os espaços em branco se houver o negro, só há silêncio se houver a palavra e o barulho produzindo-se para cessar”.

Por isso, o projeto gramatológico e *descontrutivista* de Derrida nos serve tão bem nesse contato com a leitura do texto de Maria Gabriela Llansol. Longe de ser uma teoria, a desconstrução sugere um corte no texto para uma prática de leitura, a qual une partes e as costura com linhas críticas, que reúnam um objeto livre de amarras teleológicas. Nesse projeto, a escritura é vista como uma suplementação da fala e da língua, jamais um elemento de subordinação:

[...] a fala, sendo natural ou ao menos a expressão natural do pensamento, a forma de instituição ou de convenção mais natural para significar o pensamento, a escritura a ela se acrescenta, a ela se junta com uma imagem ou representação. Neste sentido, ela não é natural. Faz derivar na representação e na imaginação uma presença imediata do pensamento à fala. Este recurso não é somente “esquisito”, ele é perigoso. É a adição de uma técnica, é uma espécie de ardil artificial e artificioso para tornar a fala presente quando ela está, na verdade, ausente. É uma violência feita à destinação natural da língua: [...]. (DERRIDA, 2006, p. 177).

O filósofo francês se questiona constantemente sobre a possibilidade de criar um campo para a escritura, sem as pré-determinações histórico-metafísicas. Sabemos que a metafísica trata de obter uma razão inquestionável para elementos, objetos, *não-palpáveis* ou não-físicos e apenas através do logocentrismo se justifica uma verdade absoluta vinculada ao positivismo. No entanto, o gramatólogo quer evitar a interrogação sobre a essência de seu objeto na perspectiva de uma origem, antes quer impulsioná-lo à crítica. Uma crítica que não se esgota, mas que se posiciona sempre ante os conceitos fechados e aparentemente óbvios, criando devires, jamais categorias classificatórias. Afirma Derrida (2006, p. 35) que “a linguística pretende, pois, ser a ciência da linguagem”, essa cientificidade da linguagem estaria ligada a questão do signo dividido em significante e significado, como vimos no binarismo saussuriano, aprisionando conceitos. A gramatologia quer sair dessa idealização sonora do significante e se deslocar para uma região independente na qual reflita sobre relações mais derivadas sem uma função restrita, mas sim, crítica.

A imagem da palavra literária, poética, é uma declaração de algo irrepresentável, não enclausurada num *logos*, mas figurando um desafio para os sentidos. Não obstante, tratamos de uma abordagem impensável e usamos noções vizinhas: fantasma, fetiche, língua literária, o inominável, o fora, a escritura, a *des-posseção* e continuaremos no caminho desse encontro incerto com a linguagem. *Um beijo dado mais tarde* traz o incomum para a narrativa ficcional como se a coisa narrada, poetizada, confessasse a existência de um dilema na tessitura da escrita. Afirma Blanchot (1959, p. 305, grifo do autor) que existe uma:

Décision d'exclure le hasard, mais en accord avec la décision d'exclure les choses réelles et de refuser à la réalité sensible le droit à la désignation poétique. La poésie

ne répond pas à l'appel des choses. Elle n'est pas destinée à les préserver en les nommant. Au contraire, le langage poétique est « *la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire* ». <sup>20</sup>

Por isso, o dom poético na narrativa de Maria Gabriela Llansol é ponderado pelos seus estudiosos, porque há “uma cumplicidade tensa, amorosa, entre a prática da leitura e a prática da escrita” (SILVEIRA, 2004, p. 20), na qual a sequência narratológica é singular e a ordem romanesca tradicional se desvia, causando uma dificultosa legibilidade na sua escritura, mas sobressaindo um encantamento das imagens poéticas. O mundo do texto de Llansol resiste à chamada ordem, por uma questão de estilo. Ao nosso lado, deixamos a tradição dominante e nos refugiamos a uma atenção mais sóbria do escrever, sem constrangimentos ou imposições totalizantes. Dessa maneira, nos impulsionamos para um efeito que leva o texto para uma dimensão desconhecida. Portanto, resguardamos na imagem por vir o elo liberador da palavra, como local de dispersão e intensidade da trama.

Entrementes, a literatura seria um meio de apresentação artística dessa indeterminabilidade do incomum trazendo através da leitura do texto uma análise mais crítica e menos harmoniosa. Rancière (2012, p. 120) aponta que “não é possível encontrar uma forma de representação sensível adequada à sua ideia, ou, ao inverso, um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível”. Assim, no texto de Llansol encontraremos uma dança das figuras que não se adequaria a uma representação, mas estaria no plano imagético, na palavra textual e nos espaços em branco numa qualidade laboratorial da escritura e de inteligibilidade vertiginosa. Portanto, a multiplicidade de sentidos nas imagens transmutadas da leitura do texto de Llansol quer nos envolver em um jogo de criação, jamais nos empurrar para uma origem. As palavras ferem os olhos principalmente quando a mente lê algo imprevisível. A desfiguração da língua literária da autora portuguesa traz margens de um uso incomum, denso e aberto. As imagens se movimentam em palavras e construções frasais inesperadas. E é nesse lugar que reside a escritura e o hibridismo textual da língua literária. O *visualismo* das imagens de Llansol está nas mutações figurativas e em sua imanência, pois “por um lado, há o demasiado visível, um visível que não é mantido sob a dependência da palavra, que se impõe por si mesmo” (RANCIÈRE, 2012, p. 122). Leiamos:

Gotas de água açucarada pingam de um frasco suspenso no pulso de Assafora, onde eu sei que Aossê gostaria de estudar, para a sua Poesia, a claridade morta dos olhos;

---

<sup>20</sup>Tradução nossa: “Decisão de excluir o acaso, mas em concordância com a decisão de excluir as coisas reais e de recusar, à realidade sensível, o direito à designação poética. A poesia não responde ao apelo das coisas. Ela não está destinada a preservá-las, nomeando-as. Pelo contrário, a linguagem poética é « *a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório* »”.

fico sentada numa poltrona, a fazer companhia a toda esta luz ressentida onde entro lentamente e, pela segunda vez, pela mesma porta. (LLANSOL, [1990], p. 9-10).

Do pulso de Assafora saem essas palavras gotejantes como um processo de escrita. Aos pingos, Aossê gostaria de estudar/trabalhar a poesia, ou a língua sem impostura. Em outras palavras, busca-se atingir uma linguagem poética através da espera e do fulgor dos efeitos desse processo. O mundo da linguagem não pode ser aprisionador de sentidos, jamais privativo, contudo um destilador lentamente trabalhado. Para Barthes (2006, p. 37) “o texto, esse, é atópico, se não no seu consumo, pelo menos em sua produção”. Dessa forma, esse deslocamento maquina as imagens contidas nas palavras literárias. O texto de Llansol investe muito alto na formação acumulativa e progressiva de uma matéria contra “as estruturas canônicas da própria língua” (BARTHES, 2006, p. 38).

A claridade morta dos olhos está impressa no papel que tenta uma dança das figuras na desconstrução de uma narrativa linear. O movimento das imagens nas palavras está morto por uma claridade brotada pela arte de escrever. A luz ressentida quer encontrar uma parceria que transmute esse disparatado raciocínio. E isso só é possível na lentidão do ato de entrar num espaço, visto que temos atravessado uma mesma porta. Que lugar seria esse? A narrativa de Maria Gabriela Llansol abandona voluntariamente e conscientemente a obrigação e o compromisso com qualquer instituição, doutrina ou forma tradicional de se narrar. E nisso reside a sua beleza. Ela faz ultrapassar a barreira dos sentidos e vemos um transbordar na aparente incongruência de suas histórias. Histórias essas desconstruídas para anormalizar estados textuais que nominamos de mutações.

## 2.2 Escrever não é ver

A obra *Um beijo dado mais tarde* é composta por seis capítulos. Cada um deles vem acompanhado de um *prólogo* e está totalmente destrinchado por uma sequência particular de enumeração. Dessa forma, as entradas das narrativas (os prólogos) possuem um tema trágico no conceito clássico <sup>21</sup> e elementos que sequencializam o ritmo do discurso totalmente fragmentado para nos desviar de uma ordem romanesca.

---

<sup>21</sup>Prólogo é um termo que provém da língua grega e que se refere a um pequeno discurso, antecedendo o corpo de uma obra escrita. O prólogo forma uma das partes principais da tragédia clássica grega, como uma espécie de introdução e preparação para a entrada do coro antecedendo as cenas principais dos atos. No entanto, para alguns teóricos literários, o prólogo seria apenas um paratexto.



A narrativa de Maria Gabriela Llansol traça um destino atormentado, bonito por ser indecifrável, e sem qualquer tipo de sujeição dita lógica. Ou seja, aqui não encontramos um fim visado ou estórias que se concatenem para um centro unificador. Nossa crítica pretende refletir sobre essa exigência de finalidade e nos aprofundaremos na composição da obra de arte literária, principalmente na estranheza ocasionada pela leitura da obra em questão, por muitos dita hermética, mas veremos que esse termo apenas evoca uma espécie de zona de conforto da qual pretendemos nos afastar.

A dificultosa legibilidade da escrita de Llansol está desde as imagens vaporosamente criadas até a liberdade da construção frasal entre uma linha e outra, linhas essas constantemente entrecortadas. Por não aprisionar-se em sintagmas gramaticalmente “corretos”, a narrativa acumula tonalidades mais desafiantes.

O desvio da ordem fica bem próximo do automatismo da escrita. Com isso, as técnicas tornam-se experimentos da própria narrativa, bem distantes de um encontro marcado com o fim. Na *errância* do ato de narrar busca-se um fio condutor que não aprisiona elos, antes os pulveriza.

Bem sabemos que as instituições, acadêmicas e historiográficas, querem sempre a dominação de um *telos* capaz de impor uma verdade indissolúvel, confiscando para si uma garantia dos sentidos das coisas. No entanto, vamos descobrir na desmesura das intermitências da composição de *Um beijo dado mais tarde* o modo vacilante presente na comunicação da escrita. De acordo com Lopes (2012, p. 41):

A vontade de comunicar do artista, quando não conduz à imposição de uma vontade codificadora apenas cria uma maneira de dizer e um dizer sem maneiras, sem garantias, impulso de deslocação sem ponto de partida fixo.

A poética de Maria Gabriela Llansol encontra uma forma própria de constelar a sua narrativa e se afasta dos padrões romanescos e ficcionais tão bem manipulados e descritos pelos manuais de literatura. O escrever da escritora lusitana agencia forças tão enigmáticas, que aquilo encontrado fora de uma finalidade da técnica de narrativa é denominado estranheza. Por isso, nos aproximaremos mais da imprevisibilidade da arte trabalhada em toda a obra de Llansol, e o paradigma de uma fórmula prévia estará fora de questão. A estranheza será o nosso lugar por excelência e nos removerá dos conceitos em comum pré-estabelecidos nas instituições acadêmicas e manuais de literatura.

A estranheza é o ponto que aproxima a arte da esmagadora realidade prosaica do entorno. E é através do grito da escrita de Llansol que surgirá a presença transfiguradora do

humano. Um grito muito próximo do inumano *Canto das Sereias*, pois não satisfará a verdadeira felicidade e deixará no ar um som estranho ao homem. O canto, embora muito sedutor, ocasionava confusão, pois apenas dava a entender alguma coisa e despertava no insólito uma potência secreta e enigmática. Assim é o escrever llansoliano, repleto de sons que se destinam a vorazes cenas as quais formam figuras em movimentos ondulatórios, sem jamais encontrar um porto seguro. No prólogo do I Capítulo, intitulado *A Morte de Assafora*, ficamos estupefatos:

\_\_\_\_\_ prendeu a cabra a um castanheiro que se via da janela mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol, \_\_\_\_\_ balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pelo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou o nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, \_\_\_\_\_ e foi ela a voz. (LLANSOL, [1990], p. 07, grifo da autora).

A cena chega com uma ação simples de prender um animal a uma árvore observada pelo narrador. O canto inumano da cabra, que lembra o das sereias de Ulisses, conduz o movimento da narrativa. O som é ferido pelo silêncio dos pelos agitados do animal, pela faca de um sujeito sem nome e pelo sangue. Do ruído do canto da cabra passando para o sossego do *sem-som* nasce uma espantosa segunda língua figurada em voz. Quiseram calar o canto inumano, mas acabaram por dar cabo de uma voz a qual um pouco adiante a rapariga que temia a impostura da língua recebe de legado. Voz secreta advinda da imperfeição de um som inumano. Nessa voz, a narrativa se inicia, para Blanchot (1959, p. 13):

Le récit commence où le roman ne va pas et toutefois conduit par ses refus et sa riche négligence. Le récit est héroïquement et prétentieusement le récit d'un seul épisode, celui de la rencontre d'Ulysse et du chant insuffisant et attirant des Sirènes.  
22

Aqui tornamos visível a arte de carregar a paisagem da narrativa no afastamento de um “normal” cotidiano. O mundo de Llansol resiste à chamada ordem tradicional de um romance. Dessa forma, ficamos inebriados com as artimanhas de uma tensão implícita nesse acontecimento trágico da cabra. Quando avançamos na estória, observamos cortes inacabados que geram um jogo discursivo particular. Enquadrar o processo de escrita de Llansol em um esquema visual e cartesiano de análise, não seria o suficiente para apreender o aspecto fugidio

---

<sup>22</sup>Tradução nossa: “A narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência. A narrativa é, heroica e pretensiosamente, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias”.

e inesperado que a diferencia em toda a sua obra, fora de uma formatação esperada de um romance convencional. Para nós, o impossível da arte, da obra literária, está nesse desdobramento e nos devires dos planos finitos do comum a todos.

Ao nosso lado, deixamos armazenada a tradição dominante e nos refugiaremos numa atenção mais lúcida do escrever, da escritura, sem constrangimentos ou imposições totalizantes. Interrogar o impossível, amar a imperfeição e desconstruir a legibilidade de tudo formarão os passos dessa pesquisa. Nesse ponto, nos arriscamos na beleza do texto artístico e literário, sem esteticismos fundantes e no direito de dizer como a estranheza projeta uma prática mais crítica da leitura. Pois, para adentrar no texto de Llansol, é preciso ousar na compreensão das justaposições de fragmentos no decorrer da narrativa:

Na alteração do mundo, a intenção crítica altera-se, mas mais do que nessa alteração, em que momentaneamente perde o pé, importa pensar que o desejo de pé-firme da crítica é sempre uma prisão do pensamento ao conhecimento, e nessa medida um dificultar da saída do paradigma do terrorismo da soberania, do mestre enquanto aquele que “quer-fazer-saber-que-sabe-fazer”, que é o paradigma de uma utopia imposta como fábula que oculta a sua força de auto-imposição numa suposta naturalidade e/ou comprovação histórica. (LOPES, 2012, p. 101).

Por isso, quando querem concluir que a obra de Llansol é ininteligível ou críptica, já sabemos que a análise se opera em parâmetros que tentam erroneamente circundar uma visão comum. “Perder o pé” ou achar a narrativa de *Um beijo dado mais tarde* “sem pé nem cabeça” seria o pontapé inicial para entender as forças conflitantes do processo da escritura. Acreditar numa saída prática do mestre, que quer segurar com o punho o conhecimento é ir contra a possibilidade de novas conexões e camuflar a falta de sentido no mundo, tão importante para nos afastar da utopia da perfeição. No mais, postulamos que somente a partir do hibridismo é viável navegar pelas figuras metamorfoseadas e deslindadas no entorno do legado de Maria Gabriela. Portanto, na direção dessa abertura, localizaremos as potências estranhas do discurso poético e nos encontraremos prudentemente e teimosamente com o imaginário do escrever e da escritura.

As metamorfoses em Llansol marcam desde as personagens até as ações plurissignificativas que enumeram os capítulos. Esses traços fortificam a ideia de um escrever sem exigências com um idealismo, ou seja, sem uma escrita voltada para uma utilidade prática a serviço da palavra ou de um pensamento engajador. Aqui queremos, como o pensamento blanchotiano, fazer voltar à força contida na própria escritura para que esta se consagre a si mesma, liberando possibilidades mais autônomas.

O caráter dissimétrico de *Um beijo dado mais tarde* proporciona ao leitor um entendimento descontínuo. As relações, os monólogos e diálogos são borrifados por uma

força híbrida de narrar. A obra parece estar sempre ondulante em um movimento vertiginoso. Mesmo iniciando com um prólogo, a narrativa não possui começo, meio ou fim. É sempre um trajeto, um caminhar, um percorrer, jamais linear. A escritura de Llansol é repleta de intermitências sem nenhuma pretensão de continuidade. A trama, por não ser algo esperado, corre riscos de ser avaliada como niilista, pois confunde o leitor e o incomoda por não saber compilá-la em uma compreensão “normal”. No entanto, a descontinuidade do discurso llansoliano traça a finitude do humano. Desde quando viver é ter uma linha horizontal com apenas duas fases: nascimento e morte? O “contínuo” é somente um modelo que nega as reais preocupações com as aporias das experiências. Portanto, a ousadia da autora lusitana está em escrever mais a fundo e em ir, radicalmente, nas malhas lacunares do enredo.

Saber ler e escrever corretamente e dito “normalmente” impõe uma ordem e o poder da organização de uma língua. Entretanto, o enredo de Maria Gabriela Llansol rompe com as direções conhecidas e trabalha na reorganização das palavras construindo um próprio *corpus* que desafia a ordem estabilizante. O melhor é que a narrativa, embora estilhaçada, traga um novo olhar mais esforçado de leitura. A narrativa llansoliana usa o artifício da enumeração, as frases são caóticas e elencam transe de escrita para privilegiar a dispersão da leitura. Nisso, percebemos o rompimento com a impostura da língua e a aproximação da palavra como desvio:

Alguém, deitado no chão, procura penetrar o monte \_\_\_\_\_ e eu baixo-me para impedir que as palavras se espalhem na rua; surge, então, em lugar inferior às sílabas/letras e acentos, um ninho de gatos brancos que reconheci serem aves do paraíso. – Também há alegria sobre a terra – diz-me Bach. (LLANSOL, [1990], p.11, grifo da autora).

No fragmento percebemos uma troca sutil da ordem das palavras vinculadas a letras e sílabas para o descontínuo de um novo plano com vida animal, gatos brancos transformados em pássaros. A desmaterialização da impostura da língua proporciona uma alegria diferente na possibilidade de reorganização das palavras. Para Blanchot (1969, p. 30):

C'est la dispersion même – le désarrangement – qui, en se retournant, s'affirme alors comme l'essentiel, réduisant à l'insignifiant tout pouvoir déjà organisé, suspendant toute possibilité de réorganisation et pourtant se donnant elle-même, en dehors de tout organe organisateur, comme l'entre-deux: avenir de l'ensemble où le tout se retient.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>Tradução de Aurélio Guerra Neto: “É a própria dispersão – a desordem – que, passando por uma reviravolta, se afirma, então, como o essencial, reduzindo à insignificância todo o poder já organizado, suspendendo toda possibilidade de reorganização e, não obstante, oferecendo-se ela própria, fora de todo órgão organizador, como o entremeio: futuro do conjunto em que o todo se retém”.

A reviravolta é um movimento de mudança brusca muito bem explorado na trama llansoliana. Não há um centro protetor que organize ou perfeccione o discurso. A escritura gira na mobilidade das palavras. A força contida nessa abertura sem início ou fim atinge uma intensidade arrebatadora. Lopes (2013, p. 13) acrescenta sobre esse modo de narrar da autora lusitana, falando-nos de uma experimentação mais particular:

A experimentação na escrita surge em Maria Gabriela Llansol como trânsito da leitura à escrita, ordenação do caos textual no corpo em transe, dionisíaco, capaz de presentificar e amar o distante. É uma experimentação radical, ousada e por isso perigosa, ao mesmo tempo que guarda em si vestígios embrionários, limiares esboçados e abandonados, conclusões irrisórias, em suma, o caminho do ensaio, as cinzas de uma matéria combustível e o resto, que não teve fogo ou sopro que ateasse a perfeição.

Dessa forma, nos impulsionamos para um efeito que leva o texto para uma travessia desconhecida. O escrever, como instrumento liberador da desordem, transforma as palavras num emaranhado sobreposto que turva a visão. Pois ver é saber que aquilo visto à distância nos devolve uma imagem entre a visão e o objeto. No entanto, escrever não é ver. Pois, de acordo com Blanchot (1969, p. 40):

“[...] La parole est guerre et folie au regard. La terrible parole passe outre à toute limite et même à l’imité du tout: elle prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais; elle transgresse les lois, s’affranchit de l’orientation, elle désoriente”.<sup>24</sup>

O “ninho de gatos” tem uma relação destoante com as “sílabas/letras e acentos”. A narradora chega a pronunciar que o ninho está em um “lugar inferior”, reconhecido como um lugar de alegria pela personagem Bach. Essa alteração traceja diversos caminhos que ultrapassam a visão “comum”, indo além do visível-invisível. Nesse ponto, a experimentação do texto reside na desorientação que desvia as palavras de um lugar seguro e do fato de a escritura não se subordinar a uma ordem. Portanto, a estranheza colabora para a construção de um mundo que transfigura o texto em mutações e figuras.

Durante o desenrolar da trama as mutações são cada vez mais marcadas no desenvolvimento da estória de *Um beijo dado mais tarde*. Somos lançados para um contexto doméstico “não-comum”, pois a casa da narrativa está constantemente suspensa e conectando episódios diáfanos. Muitas personagens são figurações que constelam nichos intercalados de ações. Elas possuem desde nomes bíblicos, como Salomé e Elcana, até adjetivos, que foram

---

<sup>24</sup>Tradução nossa: “[...] A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta”.

modificados em nome próprio, como Infausta e Témia. Conforme Silvina Rodrigues Lopes, a primeira coisa a compreender é que não há personagens nos livros de Maria Gabriela Llansol, mas sim “imagens em devir”, “hóspedes de rara presença”, inclusive com reelaborações de figuras históricas. Témia, figura principal de *Um beijo dado mais tarde*, tem sede de justiça, pois “[...] Na casa não se administrava bem a Justiça da língua” (LLANSOL, [1990], p. 07) e assim, observamos a relação com a deusa grega, Têmis, que possui o título de “deusa da Justiça”, como também, um caráter onomástico entre: Témia, temia, temível e temor, “sintome **Témia**, **temível** e com **temor**” (LLANSOL, [1990], p. 08, grifo nosso). A escritura de Llansol é recortada por metamorfoses que elencam vários acontecimentos ininterruptos num fôlego galopante e até difícil de assimilar. As imagens tratadas na narrativa se perdem no pensamento e deslocam a visão para um efeito quase irreconhecível. Os textos sopram mais desejo que dizer. Em outras palavras, o discurso llansoliano versa sobre objetos e vozes enigmáticas e não se destina a uma compreensão pragmática.

Com a superação de uma poética própria, a obra literária não se subordina a um pensamento institucional e prático. O que o texto quer é galopar pela lucidez do desejo e sair da obediência do sistema e das regras legitimadas. Para Lopes (2013, p. 17): “as escritas vivem nas vozes que as fazem deflagrar até a magnificência que se atinge no humano ou ao horror sobre que este se destaca”. O domínio hierárquico do conhecimento está fadado à replicação pontual da narrativa contemporânea. Por ora, não conseguimos fechar o gênero do texto de Llansol, sequer saber para onde o discurso dela nos direciona e isso nos causa um choque, pois estamos bem acostumados e domados pelas reproduções legitimadas da historiografia literária. A nossa crítica reside em demonstrar a singularidade que interrompe análises tão defasadas e traz o direito de destaque da forma artística mais potente e desencadeadora de enigmas não resolvidos, mas partilhados.

“havia *um segredo*”; era a trepadeira que envolvia o lugar \_\_\_\_\_ tudo tão simples:  
 A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimônio, e dessa união tem uma filha \_\_\_\_\_; o primeiro filho – o da serva – foi abortado; e “sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a rapariga que temia a impostura da língua e que queria”, através da palavra, fazer ressoar fortemente, o seu irmão morto. (LLANSOL, [1990], p. 12, grifo da autora).

O excerto foi copiado tal qual está no romance: palavras em itálico, traços cortando a “fala” do texto, parágrafos com espaços vazios, letras em caixa baixa, aspas utilizadas para ressaltar um monólogo e trechos em branco como pausas. O árduo artesanato da escritura de Llansol está tecido num zigue-zague tão expressivo e multiplicador de sentidos que nos cultiva um movimento inexprimível. A narradora revela a existência de um segredo entre a casa, o envolvimento de uma criada com um dos patrões, a morte de um filho e o nascimento da rapariga que temia a impostura da língua. O segredo se manifesta nos espaços em branco ou tracejados por uma linha do “não-escrito” do fragmento acima. O *não-escrito* fortifica um *não-dito* e cria o mistério. O canto de amor foi mantido fechado na boca da serva. Um canto abortado que se manteve no desejo de dizer. Mas agora o som e o cinzel esculpíram desse canto misterioso um nascimento. No nascer, a rapariga que temia a impostura da língua queria cantar uma palavra com força para retumbar a morte do irmão abortado.

Esse terceiro elemento, o mistério, causa-nos um afastamento do esquema de narração e traz a possibilidade da experimentação do saber sem nos deflagrarmos à prática comunicativa tão vinculada ao mito e a história. Maria Gabriela Llansol nos catalisa em sua cena amorosa para uma prática do *não-dito*. Lopes (2013, p. 80) acrescenta: “a «impostura da língua» é antes de mais a ilusão de um ajustamento das palavras às coisas, a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si, objectos”. A “rapariga que temia a impostura da língua” quer achar na palavra algo que ressoe a morte do irmão, mas o segredo está na possibilidade desse *não-dito*. Portanto, a experimentação do saber desse mistério, que não encontra palavra salvadora, se desvirtua da narração comum e traz à tona um *não-dito* que diz mais que qualquer palavra imposta à língua.

Com isso, ilustramos, mais uma vez, o canto como algo de vertente inumana por ser um som emitido por palavras ou não. “Cantar o amor de boca fechada” é cantar surdamente rodeado por um *não-dito*, pois envolvido pelo mistério. O segredo não está no filho bastardo abortado, mas sim na impossibilidade de se cantar a morte e na impostura da língua, que ilude o acesso às coisas por falsear a comunicação e o saber. Assim sendo, o *não-dito* poderia, sim, resgatar a perda da morte, resta-nos saber como esse mistério que envolve a morte e o nascimento se resolveria. A possível resposta está na experimentação aberta da escritura llansoliana, ao romper com as barreiras da sistematização e ultrapassar os sentidos, deslocando limites e ampliando dimensões textuais.

### 2.3 Aprendizagem de leitura

A enumeração usada em *Um beijo dado mais tarde* alude a uma ordenação da narração, embora saibamos que, no decorrer da leitura, o discurso está totalmente livre de arbítrio. Isso nos leva a perceber a textura da trama com um olhar inquietante, repleto de suspeitas. A partir dessa nova construção de narrar, ficamos seduzidos pelas palavras desviantes que se movimentam nas curvas do inacabado.

O (anti)modelo de romance de Llansol cria estruturas que enriquecem a apreensão da leitura. As paisagens, as pessoas, as plantas, os objetos e os animais são justapostos numa fluidez vertiginosa. Seu texto é “destruidor de qualquer sujeito” (GUERREIRO, 1986, p. 66), pois rompe com os artifícios de foco narrativo e anuncia um simulacro de figuras que se metamorfoseiam. A narradora em primeira pessoa ou o “eu” que sempre está gravado na narrativa estão longe de “formar uma segmentariedade dura – um sujeito inscrito num plano consistente - que de algum modo protagonizasse uma vida povoada de acontecimentos” (GUERREIRO, 1986, p. 66).

Não é de praxe a surpresa de combinações misteriosas sem início e sem saída no enredo de um romance tradicional. Quase sempre busca-se objetivar aquilo que é lido. No entanto, a chave secreta para operar com o texto de Llansol reside na aprendizagem de leitura: “- Como se passa de uma vida humana a um livro que se leia por **entre nós**?” (LLANSOL, [1990], p. 26, grifo do autor). Esse “nós” destacado em negrito tal qual na obra, pode se referir a primeira pessoa do plural, como também, aos entrelaçamentos de fios que amarram a leitura de um texto. As figuras da trama de Llansol se guiam por uma “ordem figural” que “são os pequenos indícios de vida, os rumores das coisas, os imperceptíveis sinais de plantas e arbustos, a exaltação afectiva pelos animais” (GUERREIRO, 1986, p. 67). Dessa forma, a leitura se arrasta para um destino desconhecido.

Os troços encontrados no caminhar da vida, vemos-os também na escrita de Llansol, já que “na transposição do vivido para a escrita – joga-se uma complexa estratégia textual que torna esta obra decepcionante” (GUERREIRO, 1986, p. 67). A decepção advém da inconstância das frases e da ausência de uma ordem, assim como a vida é, pois, por mais que busquemos uma organização, haverá imprevistos não anunciados previamente. Dito de outro modo, não faz sentido padronizar uma linearidade na escritura de Llansol, pois viver e escrever são fundidos nesse jogo que se instrumentaliza à deriva da narração. Para Silveira (2004, p. 34, grifo do autor), “o que torna a leitura de *Um beijo dado mais tarde* uma das aventuras mais fascinantes da literatura portuguesa contemporânea é exatamente a força que



anima a sua originalidade, no que isso implica de atenção à própria gênese dos corpos humanos e das formas imaginárias” e “dar nova vida ficcional às palavras, às coisas, as ‘cenas fulgor’”. Ademais, “a lógica nómada” (GUERREIRO, 1986, p. 68), da autora lusitana, cria conexões entre elementos aparentemente distantes e sem relação nenhuma para um cotidiano cômodo da vida. Por isso, esses “nós” construtivos criarão lugares diferentes na aprendizagem de leitura e serão contrários a uma visão estereotipada do romance como gênero canonizado. Llansol ([1990], p. 24, grifo da autora) revelará um novo envolvimento afetivo com o texto no qual:

Tudo agora são contradições, cegueira onde se  
cruza o escuro.  
“Caem as árvores”, pensa;  
mas a metáfora é uma fuga  
ao sentido, uma pequena chama  
que só permite a compreensão passageira do que está  
a ler,.

A metáfora não mais representará o elo poético de formação da arte literária. A narradora mostra a necessidade de cruzar o escuro das contradições para entender a plenitude da leitura. Esclarece Lopes (2012, p. 18): “há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões ou desvios”. Nesse ponto, o complexo envolvimento com as contradições do ato de ler embasará a poética indeterminante e oscilante de Llansol, que vê na metáfora uma fuga do sentido. Ela quer ir mais fundo naquilo que não se enxerga e capturar, nesse desvio tão inexprimível, o corte da significação.

Para Blanchot (1969, p. 122-123), “[...] ces mots couplés, maintenus ensemble par leur contrariété réciproque, constituent des signes échangeables avec lesquels le jeu scripturaire le plus subtil s’essaie en de multiples combinaisons mystérieuses, [...]”<sup>25</sup> e é nas alternâncias das frases que se constrói a ordem figural do texto de Llansol, que achamos um arranjo minuciosamente calculado em que os termos estão em relações extremas de tensão. Com isso, não queremos disponibilizar uma mão de sentido único, mas sim entrecruzar dispositivos que enriqueçam esse trabalho labutar de leitura. Pontua Lopes (2013, p. 10) que a dificuldade de leitura da narrativa llansoliana acontece porque, “originando contextos de máxima originalidade, as mutações produzem, em termos de escrita, problemas de leitura”.

---

<sup>25</sup>Tradução nossa: “[...] essas palavras acopladas, mantidas juntas por sua contrariedade recíproca, constituem signos intercambiáveis com os quais o mais sutil jogo de escrita exercita-se em múltiplas combinações misteriosas, [...]”.

Em outros termos, essas mutações, que circundam a ordem figural da trama, traçam *nós*, laços de finalidades diversas, aparentemente cegos.

Essas mutações, tão bem elucidadas por Mourão (1997, p. 80) e entendidas como “figuras da metamorfose”, funcionam, na sua concepção, como estratégias textuais “por causa da impostura da língua” e, só assim, conseguem absorver “os deslocamentos em busca de paisagens, de intensidades ou afectos”, acrescentamos também, de sonoridades, de texturas e de luminosidades. Essas figuras se organizam em *devir* através da “fantasia”, “contemplação”, da “anamorfose”, do “perspectivismo” e da “transgressão discursiva” – elementos tão bem explorados no corpo da escrita de Maria Gabriela Llansol. Uma organização muito própria, que sabemos bem o quão desviante se torna ante o curso tradicional de um texto.

Os outros objetos também querem ler, e o segundo, após a jovem, é um *grande carneiro deitado*, que eu julgava paralisado; mas move-se para ler, e rodeia a estátua policroma balindo, com o focinho pontegudo, em desejo intenso; entre a doçura e a violência, a jovem põe-lhe a cabeça próximo do livro, e o animal, que acordaram, ergue então os olhos para ela, já lendo nas páginas um texto desconhecido. (LLANSOL, [1990], p. 25, grifo da autora).

De acordo com o pensamento foucaultiano, a institucionalização do discurso se apoiou na vontade de verdade e censurou qualquer tipo de desvio estranho à pronúncia das palavras. No caso de Llansol, é impreterível se envolver com os elos desviantes da narrativa, para extrair hipóteses interpretativas. “É preciso ler o texto” (MOURÃO, 1997, p. 80-82) e acolher as transformações dessa poética, que “não tem um ponto fixo onde se prender, uma fonte, faz-se do entrecruzamento dos saberes, da conexão e da desconexão das circulações das figuras”. A narradora aciona a capacidade de leitura dos objetos, a cabra do início do prólogo do I Capítulo, *A Morte de Assafora*, deixa de balir para nascer uma segunda língua, herdada pela rapariga que temia a impostura da língua. No fragmento acima, o *grande carneiro deitado* se move para ler, rodeia e sente desejo, depois, em um segundo movimento, tem a cabeça colocada próxima ao livro por uma jovem e, na sequência, lembra manifestando uma intermitência misteriosa. O texto cria uma liberdade discursiva e um movimento de tensões entre figuras para além de humanas. Essa abertura na textualidade desenvolve um corpo escritural metamorfoseado, evocando algo mútuo, sendo que o mútuo aqui, se desvia para algo desastroso, para além do óbvio e nos seduz para uma nova prática de olhares e de leitura(s).

Mourão (1997, p. 83) assevera: “Maria Gabriela Llansol fala de Aossê e de Témia como de fios de mobilidade aérea, fala de textos mortos, sem energia em que há uma imobilidade de percurso... não são estímulos, não agem como rampas de lançamento”. Em outras palavras, essa imobilidade está bem próxima de uma suspensão do discurso no qual a explosão de vozes e a circularidade de figuras não são suficientes para articular ações. Esse fenômeno deforma a linearidade institucionalizada pelo sistema de escrita e põe em jogo o poder e o desejo, já que o poder da ordem não vigora na trama e o desejo impulsiona o enredo. Ora, se o texto não possui uma energia de ação que o lance para uma definição concisa e verdadeira, nos posicionamos então, para o espaço do jogo. Ou seja, no espaço do devir e do acaso, numa combinatória possível, apenas através da atividade de lançar dados em um jogo, por exemplo. Por fim, Témia e Aossê “anunciam mundos nunca vistos/ouvidos, cenas fulgor que indicam todas a *travessia* implícita na raiz da própria palavra experiência (de *ex-perire* – atravessar um perigo)” (MOURÃO, 1997, p. 85). Cenas narrativas que resultam de uma combinatória aleatória e recreativa dos dados de um jogo e de um lance movido no ar. Escolha arriscada, que depende da espontaneidade. A segunda figura-personagem mais envolvida no enredo é Aossê. Ele é um anagrama para o nome do poeta Fernando Pessoa e aparece pela primeira vez em *Um Falcão no Punho, Diário I*, de Llansol. De acordo com Silveira (2004, p. 25, grifo do autor), entre as:

“cenas fulgor” de *Um Falcão no Punho* entram em ação; entre elas, a mais famosa, a cena de “ressurreição”: aquela em que se assiste à metamorfose de Fernando Pessoa em Aossep/Aossê, num encontro de ‘confrontação’ entre o poeta e Bach, na casa do músico, numa “fulgurante” cidade chamada Lisboaleipzig.

Com a aprendizagem de leitura, ler não será “necessariamente uma actividade de conceptualização que nos coloque perante conceitos rigorosos e unívocos” (LOPES, 2013, p. 10). Dessa forma, pensemos na relação dessa aprendizagem de leitura com a noção de neutro de Blanchot (1969, p. 442-443, grifo do autor), pois só assim acataremos o efeito da estranheza no qual:

(Pour empêcher les malentendus, il faut préciser que ce rapport avec l’inconnu, s’il écarte la connaissance objective, n’écarte pas moins la connaissance intuitive et la connaissance par fusion mystique. L’inconnu comme neutre suppose un *rapport* étranger à toute exigence d’identité et d’unité, voire de présence.).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>Tradução nossa: “(Para impedir os mal-entendidos, é necessário esclarecer que, se essa relação com o desconhecido afasta o conhecimento objetivo, ela afasta igualmente o conhecimento intuitivo e o conhecimento por fusão mística. O conhecimento como neutro pressupõe uma relação estranha a toda exigência de identidade e de unidade, ou mesmo de presença.)”.

O neutro ilustra muito bem o desconhecido e essa relação estranha que temos ao ler pela primeira vez a obra de Maria Gabriela Llansol, pois é algo fora de uma determinação de gênero literário, “[...] cela veut dire qu’il suppose une relation autre, ne relevant ni des conditions objectives, ni des dispositions subjectives”<sup>27</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 440). De maneira simples, o neutro, com esse outro tipo de relação, é uma excelente forma de entendimento dessa experiência fragmentária em torno das obras da autora portuguesa.

Ressaltemos que o fragmentário não é um inacabamento gratuito, mas antes “[...] un autre mode d’accomplissement, celui qui est en jeu dans l’attente [...]”<sup>28</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 452). Por isso, vemos uma aproximação da narrativa de Llansol com a poesia, pois constitui um arranjo de outro tipo e acaba por firmar uma relação que justapõe. A espera fundamenta um lugar de tensão, a inquietude para o próximo acontecimento e o desejo da impaciência de saber. No decorrer da leitura da trama llansoliana, somos impulsionados para uma desordem muito similar às lacunas e às imagens de um poema que saltitam de um verso a outro e deixam a multiplicidade de sentidos aflorarem. Portanto, a tinta das vozes não compõe um trajeto de finalidades, antes reverberam desastrosamente qualquer possibilidade de reduzir essa narrativa a categorias estéticas ou utilitaristas. Enfatiza Lopes (2012a): “faz com que cada imagem se desdobre noutras que vêm acentuar a dissemelhança e assinalar o informe”.

O nascimento de Témia faz parte do segredo sobre o *não-dito* da impostura da língua e ressalta a legitimação de um matrimônio o qual revela a personagem-figura Témia como “nascida mais tarde da cópula do Senhor com a sua mulher legítima” (LLANSOL, [1990], p. 23). O *não-dito* estabelece uma ausência profunda na fala cotidiana entre interlocutores e somente o que é escrito ( a “fala essencial” para Blanchot) pode tornar presente essa ausência. Se Témia é a *rapariga que temia a impostura da língua*, isso ocorre porque nela reside o segredo dessa ausência do *não-dito* e o despertar para uma nova aprendizagem de leitura através da fala silenciosa da escrita. Já que a ausência se manifesta no martelo da impostura da língua, que dá nome às coisas circundantes e nasce da cópula de um casamento entre o Senhor e a sua mulher legítima.

- Que terra é a nossa onde estaremos – faz soar  
Témia debaixo da voz, ao subir as escadas; interroga  
uma afirmação  
onde  
a resposta não dá luz; anda a tentar encontrar um lugar  
onde

<sup>27</sup>Tradução nossa: “[...] isso quer dizer que ele supõe uma outra relação, que não depende nem das condições objetivas, nem das disposições subjetivas”.

<sup>28</sup>Tradução nossa: “[...] um outro modo de acabamento, aquele que está em jogo na espera [...]”.

Aossê não possa descobri-la,  
 ou talvez,  
 principie a andar mais sozinha em Alisubbo, nome que secretamente deu a Lisboa,  
 para fazer com que ela  
 própria veja no que pode sempre tornar-se.  
 Numa impostora. (LLANSOL, [1990], p. 24, grifo da autora).

Témia, embora seja nascida na legitimidade de um matrimônio, ou seja, de uma relação verdadeira para o sistema, busca uma terra, um lugar onde se possa ressoar o informe e produzir sons que explorem abertamente uma escrita indizível. Aossê indicaria aquele que detém a nomeação verdadeira das coisas, sendo o avesso de Pessoa (2013, p. 42), em que retomamos para ilustrar o seu poema, intitulado *Autopsicografia*, no qual: “O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”. Pessoa está no processo de busca da linguagem, mas Aossê quer definir as coisas e encontrar Témia para intimidá-la a sair dessa inútil busca de uma escritura “renomeadora” e poética. A verdade sobre as coisas é repleta de embustes, pois está ordenada pelo discurso do poder da sociedade. Mas Témia insiste em se perder ou se achar por um outro caminho que “nomeie” as paisagens e as coisas sem legitimação ou arbítrio de ordem nenhuma. Por isso, ao trair a legitimação do sistema desse discurso imposto pelas instituições, que censuram e controlam as palavras, Témia se tornaria uma impostora e a relação se inverteria. Já que ela mesma criou uma leitura “ilegítima” das coisas e o seu nascimento, em vez de ser uma luz às interrogações, tenha se tornado uma fuga dessa tagarelice cotidiana.

Blanchot (1969, p. 478-479) assegura em seu capítulo intitulado “Les paroles doivent cheminer longtemps”<sup>29</sup>: “[...] s’il y a ce va-et-vient de mots entre nous, qui ne sommes l’un et autre que la nécessité de ce va-et-vient, c’est peut-être pour éviter l’arrêt d’un mot dernier”<sup>30</sup>, pois sabemos que concluir algo é fechar o pensamento, esgotar qualquer sentença, emitir um ponto final às questões e deixar o discurso acomodado em pacotes ordenatórios ou classificatórios. Portanto, se Témia é apontada como impostora, é pelo fato de ter nascido de algo verdadeiro, de acordo com a ideologia de nossa sociedade, o casamento, e agora passa a assumir uma postura diferente, da imposição arbitrária das coisas na qual se enxerga uma zona diferente dessa do conforto da ordem do discurso.

Talvez seja bem arriscado apontar a vontade de verdade como uma zona de exclusão das possibilidades de leitura, mas o que pretendemos é redistribuir esses riscos, não para dominar uma verdade absoluta, mas para rerepresentar um plano no qual se jogam as

<sup>29</sup>Tradução nossa: “As palavras devem caminhar por muito tempo”.

<sup>30</sup>Tradução nossa: “[...] se existe esse ir e vir das palavras entre nós, que nada somos um e outro senão a necessidade desse ir e vir, talvez seja para evitar a suspensão de uma palavra final”.

interdições. Não queremos mais subordinações tão bem arranjadas para capturar os objetivos certos, vinculados a uma praticidade de obediência cega.

Para além da unificação, a força epifânica da ordem figural do texto de Maria Gabriela Llansol “engloba clarividência e ignorância” (LOPES, 2013, p. 106), pois os traços de deriva, que circulam a sua escrita, deixam a leitura sem sistematização e, dessa forma, construímos exercícios, que contemplem melhor esse pensamento tão diluído. Concordamos quando Blanchot (1969, p. 502) afirma que a literatura não suporta mais “[...] l’insistance d’une signification ou d’un ensemble de significations déjà constituées et s’organisant par la cohérence d’un discours uniquement logique”.<sup>31</sup>

A interrogação de Témia que não acha luz em resposta nenhuma é bem próxima da questão da literatura na concepção blanchotiana, pois desde que a literatura “[...] s’est affirmée comme question, question du monde et question d’elle même, question suspendent sensiblement toute réponse, elle a dû rompre aussi avec toutes les habitudes d’une rhétorique de développement, car la question insiste, mais ne se développe pas”<sup>32</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 503). Com isso, Témia prefere andar sozinha para interrogar afirmações sem respostas sobre a impostura da língua e vê na metáfora uma fuga de pequena chama e “uma compreensão passageira do que está a ler” (LLANSOL, [1990], p. 24).

Na narrativa llansoliana, as palavras são feitas de forças dispersas e energias difusas. Ademais, a leitura se desenvolve através de um crescimento muito próprio, pois o “texto que fica em aberto, que não só se oferece à interiorização, mas faz apelo a outros textos de uma comunidade de textos, a uma memória fluida onde os limites individuais se diluem e as diferenças se interpelam” (LOPES, 2013, p. 99). No mais, a distribuição descontínua da fala literária de Llansol nos apresenta uma organização na qual as relações de desejo se sobressaem às relações de poder da ordem do discurso.

O devir, que vem da (des)ordem da obra fragmentária, nos implica num sentido completamente diferente, como se arruinasse a composição da narrativa. No entanto, essa nova e desastrosa forma de escrita nos direciona a problematizar o que entendemos por obra acabada, para além da concepção “[...] de l’oeuvre unie et fermée sur elle-même, organisant et dominant les valeurs transmises par l’acquis traditionnel [...]”<sup>33</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 510).

---

<sup>31</sup>Tradução nossa: “[...] a insistência de uma significação ou de um conjunto de significações já constituídos e organizando-se pela coerência de um discurso unicamente lógico”.

<sup>32</sup>Tradução nossa: “[...] se afirmou como questão, questão do mundo e questão dela própria, questão suspendendo manifestamente qualquer resposta, teve que romper também com todos os hábitos de uma retórica de desenvolvimento, pois a questão insiste, mas não desenvolve”.

<sup>33</sup>Tradução nossa: “[...] de obra unida e fechada sobre si mesma, organizando e dominando os valores transmitidos pela aquisição tradicional [...]”.

Para tal, pensemos no quão violento é assumir essa postura de conceitos bem instrumentalizados e domados pelo sistema, embora para muitos seja bem cômodo adotar fórmulas que impugnem a uma generalização e ordenação das narrativas. Dito isso, a composição fragmentária de uma narrativa reflete esse aspecto do estranhamento ocasionado não só pela repartição da trama em eventos, mas por seu aspecto de distanciamento, com uma suposta unidade narratológica dos estilos ou gêneros literários. O efeito de estranhamento se firma no insólito da trama e no exercício de leitura sugestionado na narrativa repleto de pistas, suspeitas e possibilidades, mas jamais de soluções objetivas, unívocas e arbitrárias:

Foi assim que Témia, com seis anos, trouxe Ana e Myriam a lerem uma à outra o amor que reciprocamente se dedicam, para a mesa do meu quarto, em Alpedrinha; está a ouvi-las, sentada à beira da cama, e rasga-te então o véu que cobria um sentimento inteligente e profundo; o que se esconde está escrito; levanta-se para dividi-lo em pequenas folhas de caderno e anota que o que está a passar-se, de superfície perceptível, ou invisível, é para todos lerem. (LLANSOL, [1990], p. 25-26, grifo da autora).

Dessa maneira, Témia na leitura do amor traz o afeto entre Ana e Myriam em um quarto guiado por uma voz narradora. Percebam o esforço da trama em trazer um aspecto familiar sempre às voltas com a ação de ler e de escrever: “mesa do meu quarto”, “à beira da cama”, “o que se esconde está escrito”, “é para todos lerem”, como também, a puerilidade em dividir as “pequenas folhas de caderno” e anotar aquilo que está no imaginário ou na superficialidade do que se vê, mas com o foco de que todos venham a ler o perceptível da visão ou o invisível da fantasia. Essas palavras amantes e amorosas, que intensificam o efeito de estranho e o afeto, despedaçam com a ideia de que as palavras são bens ou propriedades da impostura da língua. Assevera Lopes (2013, p. 09): “a escrita de Maria Gabriela Llansol deixa o pressentimento de um mal estranho”.

Ademais, *Um beijo dado mais tarde* transmite a todo instante uma movimentação nos compartimentos de uma casa, com residentes humanos e não-humanos que articulam uma ordenação sem arbítrio. A fascinação das figuras (en)canta-nos os olhos sob a direção de uma leitura descontínua. O canto literário da fala llansoliana reflete-nos sobre a palavra indizível dos sonhos e da impessoalidade das vozes narrativas. Voz que ao mesmo tempo é *legente* e percorre um caminho, de aprendizagem de leitura, no cotidiano familiar de uma casa. Para Silveira (2004, p. 38), o *legente* é como se fosse uma figura llansoliana também, assim como um mutante, pois “o mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. O herege e o peregrino, o poeta e o louco, por exemplo, figuras capazes de atingir a dimensão do sublime.

O legente também os conhece, sabe quem são”. Em outras palavras, o *legente* é o nosso leitor, mas não um leitor comum, e sim, um leitor mais precioso, que aprofunda as camadas textuais.

Entretanto, a Nuvem Pairando passava sobre a casa incluída na cidade sob um nevoeiro que a tornava invisível; vogava com a deslocação, e os seus pés de cor caminhavam no fumo; revestira primeiro a aparência de um carneiro, depois de um cordeiro, e voltara a passar em face da janela, e de seu vidro tinha, finalmente, reflectido um horizonte; Maria das Dores dormia, fingindo ignorar o que se passava sob as luzes acesas; luzes/flores atravessam a cozinha, e fazem da sua expressão o dia, que os encontra abraçados, já deitados no quarto que está próximo da sala de jantar, e onde estão os *cestos da roupa* suja, lavada, a *tábua de engomar*, a *máquina de costura*, as *camas de ferro* e a *mala de viagem*. (LLANSOL, [1990], p. 22-23, grifo da autora).

No excerto acima, a casa assume as rédeas da narrativa, embora inicialmente quem a “navegue” seja a Nuvem Pairando, que se metamorfoseia em animais. Em seguida, a narradora apresenta Maria das Dores, uma figura secundária, que no plano do onírico ignora as luzes ao redor do cotidiano. Depois, figura essas luzes e flores em diversos compartimentos da casa num ciclo de amorosidade. Para Blanchot (1969, p. 557) “[...] le récit serait comme un cercle neutralisant la vie, ce qui ne veut pas dire, sans rapport avec elle, mais se rapportant à elle par un rapport neutre”<sup>34</sup>. Em outras palavras, a narração se relaciona com a vida para mostrar-lhe um novo mundo, o mundo da escrita, o neutro, como se alguém falasse por detrás de algo e soprasse aos personagens aquilo que deve acontecer. Dessa forma, a neutralidade se instala nessa voz que canta durante a leitura da narrativa. Um sopro impessoal e intransitivo. Os olhos veem as letras, leem as palavras e o pensamento canta no silêncio à escrita. Ademais, “[...] c’est dans le chant qu’Orphée descend réellement aux enfers: ce que l’on traduit en ajoutant qu’il y descend par le pouvoir de chanter, mais ce chant déjà instrumental signifie une altération de l’institution narrative. Raconter est mystérieux”<sup>35</sup> (BLANCHOT, 1969, p. 558).

<sup>34</sup>Tradução nossa: “[...] a narrativa seria como um círculo neutralizando a vida, o que não quer dizer sem relação com ela, mas relacionando-se com ela por meio de uma relação neutra”.

<sup>35</sup>Tradução nossa: “[...] é no canto que Orfeu desce realmente aos infernos: o que traduz acrescentando-se que ele desce pelo poder de cantar, mas esse canto já instrumental significa uma alteração da instituição narrativa. Narrar é misterioso”.



### 3 ECOS DAS PESSOAS-OBJECTOS

#### PERGUNTAS EM FORMA DE CAVALO-MARINHO

Que metro serve  
para medir-nos?  
Que forma é nossa  
e que conteúdo?

Contemos algo?  
Somos contidos?  
Dão-nos um nome?  
Estamos vivos?

A que aspiramos?  
Que possuímos?  
Que relembramos?  
Onde jazemos?

(Nunca se finda  
nem se criara.  
Mistério é o tempo  
inigualável.)

(DRUMMOND, 2006).

#### 3.1 Jogo de sombra e luz

A solidão da obra de arte é bem diferente daquela solidão de que o escritor necessita para escrever ao se recolher à parte do mundo ordinário. Para o pensamento blanchotiano, essa solidão da obra é “mais essencial”, porque o escritor está fadado a jamais terminar um livro, já que, de uma forma ou outra, ele continuará a obra em um outro livro ou a destruirá por completo para “re-começar” uma outra coisa. Ao abrir mão da obra, o escritor se desocupa também da responsabilidade de um “eu” que aparece nas linhas do livro. Esse “eu” apresenta o apagamento do autor. Pois o “eu” do texto literário não é mais o “eu” civil do autor. Daí, a fama, nas mídias publicitárias, de um livro ser tão importante para esse “eu” civil do autor. Porém, na realidade, o que se verifica é que o autor se distancia cada vez mais da própria obra e forma o espaço da solidão essencial nessa desocupação do “eu”. Além do mais, o escritor é a primeira pessoa a ser liberada daquilo que escreveu, pois o “eu” literário só pode responder, se é que pode, por intermédio dos leitores, da leitura e através do próprio texto. Nas palavras da autora Maria Gabriela Llansol, em suas poucas entrevistas, lemos:

Muitas vezes me inquieta o desejo de saber, nos limites do conhecimento, quais são as finalidades da literatura; é uma fronteira de que devo aproximar-me indefinidamente, nunca tendo a alegria de a atingir; é uma questão sem fim, não «de facto», nem a posteriori. (LLANSOL, 2011, p. 25).

A partir desse olhar, chegamos a um ponto no qual a autora não se volta para um fim, pois ela não sente a alegria de o alcançar. Esse inacabamento da obra literária desenvolve um “[...] le lieu fermé d’un travail sans fin [...]”<sup>36</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 10). Embora a obra literária, a obra de arte, tenha a sua fama e divulgação pelas editoras e demais meios comunicativos, isso “[...] ne la rend ni sûre ni réelle, ne la rend pas manifeste [...]”<sup>37</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 11). Com isso, a obra só consegue *ser* através da “intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”. Um elo entre o escritor e o leitor.

Em outras palavras, Maria Gabriela Llansol atendeu ao chamado da exigência da obra, mas o que pertence a ela é apenas um livro repleto de palavras estéreis e mudas. Por isso, afirma: “pessoalmente nunca escrevi uma palavra; nem vejo em palavras; ouço imagens que se confrontam a admirações de pensamento e que não serão nada se não nascerem com o corpo que lhes convém” (LLANSOL, 2011, p. 25). Essa escuta das imagens para o nascimento de um corpo-textual é bem próprio da exigência da obra literária. No entanto, a autora não consegue desvendar o chamado da exigência da obra e a torna impossível de ler ao escrever palavra nenhuma, embora sua tentativa advenha da escuta de imagens. Portanto, o vazio dessa chamada e a própria recusa da autora, em afirmar nunca ter escrito uma palavra, está na impossibilidade do escritor (autor) ler ou ver a exigência de sua obra. No segundo capítulo, de *Um beijo dado mais tarde*, intitulado *Sol e Maravilha*, a narradora propõe:

princípiei assim a ler e a escrever as obser-  
vações que tinha o desígnio de fazer acerca dos objectos  
porque eles eram passagens claras e puras, ao contrário  
do que tinham sido para Témia durante os primeiros  
anos da minha infância;. (LLANSOL, [1990], p. 31).

“Ao contrário do que tinham sido para Témia”, os objectos aludem ao que o escritor (autor) na perspectiva blanchotiana se referia, à impossibilidade de ver (ler) a exigência da obra. Já a narradora em primeira pessoa, no trecho acima, consegue v(l)er essas passagens dos objetos de forma que a deixe ler e escrever para nascer o corpo da obra. A impossibilidade de ler a exigência da obra é o lugar onde surge a criação e o fazer literários. Daí, aqui surge o nascimento do corpo-textual. Então, supomos que essa referência aos anos da infância signifique um lugar-tempo onde nasçam as palavras por elas mesmas, puras, tornadas apenas imagens e sem vinculação com signos, conotações e valores codificadores de ordem. Na infância, tudo é liberdade criadora e não há facilidade de decifrações.

<sup>36</sup>Tradução nossa: “[...] lugar fechado de um trabalho sem fim [...]”.

<sup>37</sup>Tradução nossa: “[...] não a torna segura nem real, não a torna manifesta [...]”.

Analogamente à infância, figuramos, como residência, a solidão essencial da obra, já que na infância, a idade de ouro, o “eu” civil não entende de responsabilidades diárias e vive como se não houvesse amanhã. Assim, as palavras rotineiras/comunicativas se movimentam livremente “acerca dos objetos”, sem discernirem valores utilitários. Em outras palavras, a infância é uma solidão desocupada de um “eu” civil. Logo, a solidão essencial e a exigência da obra apontam para o fazer literário. Doravante, a narradora lê e escreve “passagens claras e puras”, sem temer a impostura da língua que Témia outrora sentia. Por fim, essas passagens tornaram-se livres da nomeação ordinária para conceber um corpo-textual próprio: llansoliano.

De acordo com Blanchot (1955, p. 13, grifo do autor), “l’écrivain ne peut pas séjourner auprès de l’oeuvre: il ne peut que l’écrire, il peut, lorsqu’elle est écrite, seulement en discerner l’approche dans l’abrupt *Noli me legere* [...]”<sup>38</sup>, pois a impossibilidade de ler a obra deixa em aberto um espaço, que rompe desastrosamente com essa aliança (obra-leitura) e lhe permite apenas a possibilidade do escrever para sempre essa mesma obra, repetindo-a em outros livros e até demoli-la. O escritor pode até pensar em possuir a autoridade da caneta e dominar as palavras (como pensa a narradora ao designar acerca dos objetos), mas para Témia, como num olhar de criança sem leitura decodificadora, sabe-se que as palavras escritas são apenas aparências, rabiscos, desenhos e até imagens. Dessa maneira, a exigência da obra literária resvala por um caminho inapreensível e se acoberta por um corpo revertido e postíço: o da possibilidade da escrita-leitura.

tinha receio de me aproximar de uma  
 exactidão inacessível quando, do meu espírito, tivesse  
 varrido as sombras; a noite de Natal distante era tam-  
 bém um objeto que estava sobre a mesa da sala de  
 jantar  
 com um poder de irradiação que me fechava os olhos;  
 quando se fez a mudança daquilo que eu escolhi da  
 casa para acompanhar-me,  
 o cristal de solidão maligna mudou para outro lugar;  
 acompanharam-me então os *talheres* que passam da  
 obscuridade de uma gaveta à claridade de outra, tendo-  
 os eu deixado durante muito tempo a repousarem e  
 a abrirem-se à cor  
 sobre um pano branco; (LLANSOL, [1990], p. 31-32, grifo da autora).

A escrita tagarela, nesse excerto, mostra-nos que a narradora não para de falar, pois possui uma liberdade criadora de imagens e está fadada, na verdade, a uma profunda fala

---

<sup>38</sup>Tradução nossa: “o escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* [...]”.

errante por se esforçar em ler a exigência da obra. O pensamento blanchotiano ensaia que, para cessar com essa fala tagarela, é necessário impor o silêncio. No ritmo espasmódico de Maria Gabriela Llansol, embora desencadeiem-se inesperadas conexões, é necessário calar esse “eu”.

O texto nos direciona para um silêncio íntimo, imposto pelas palavras mudas da leitura. O leitor passa por essa experiência de silêncio a qual foi atingida pelo escritor no momento de sua parceria com a obra. Por isso, o escritor pertence à obra, mas a obra é solitária e distante. A obra é solitária, porque tem o selo do apagamento desse autor. “A noite de Natal distante” atravessa a solidão do tempo, que é o do escrever. Um tempo com intenção de presente, mas na verdade atemporal e artificialmente maquiado por uma data comemorativa, anual e mundial no ocidente. Essa maquiagem de um presente morto se relaciona com “la fascination de l’absence de temps”<sup>39</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 22) na qual:

Écrire, c’est se livrer à la fascination de l’absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l’essence de la solitude. L’absence de temps n’est pas un monde purement négatif. C’est le temps où rien ne commence, où l’initiative n’est pas possible, où, avant l’affirmation, il y a déjà le retour de l’affirmation.<sup>40</sup>

Logo, esse presente duplicado figura a sombra do presente ordinário por dissimular a temporalidade. O receio em se aproximar da “exactidão inacessível” da solidão essencial da obra literária, nos arrasta o olhar para uma distância imaginativa que nos impossibilita o alcance desse espaço “varrido das sombras”. Lemos, com cegueira fascinante, aquilo que nos desloca os sentidos, para afirmarmos um presente estranho ao presente do tempo comum. Um presente literário.

Para Louro (2011, p. 26), a prosa de Llansol está entre “o real e o imaginário, entre a luz e a sombra, entre a música e o silêncio”. Não há como deixar de se inquietar, com esse jogo de sombra e luz tão claro pelas veredas da escrita e transformado nas sombras da narrativa: “onde a luz se apresenta filtrada pela neblina, a escrita é a sua principal actividade” (LOURO, 2011, p. 26). O “poder de irradiação” é o fulgor pleno da escrita que exige da obra “[...] un oeil qu’on ne voit pas, qu’on ne cesse pourtant de voir, car c’est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant: lumière qui est aussi l’abîme, une

---

<sup>39</sup>Tradução nossa: “o fascínio da ausência de tempo”.

<sup>40</sup>Tradução nossa: “Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão. A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação”.

lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante”<sup>41</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 26). Os talheres se movimentam de um espaço, que está sem luz, para outro com claridade e, por fim, acabam por ser envolvidos por uma cor não identificada e impessoal acentuada por um fundo branco. Logo, o branco acaba de nos imprimir uma indeterminação desses talheres. O branco como aquele que expande todas as cores e luzes, o sem coloração.

O poder da narrativa em tocar um espaço livre de tempo e com duplicidade só é possível na escolha dessas formas impulsivas encontradas no prosear da poética de Maria Gabriela Llansol. Para Seixo (2011, p. 28), as construções ficcionais da autora lusitana apresentam “uma rebeldia praticante de incisões profundas”. A fala errante, dessas figuras moventes, em torno de *Um beijo dado mais tarde*, nos desnorteia quanto ao conceito de centro, mas paradoxalmente nos esquivava para um centro não fixo, que compõe o lugar onde ilude o leitor que tenta desastrosamente deter com retidão essas linhas (luzes e sombras) fragmentárias.

Entrementes, o interessante é relacionarmos a fala errante dessas formas impulsivas com o lugar de propagação do silêncio. O silêncio feito pelo mutismo das palavras. Com isso, a solidão essencial da obra, sem palavras, se converte em livro, em escrita tagarela e exige do escritor que ele se arrisque em narrar.

Penso agora *no tronco de leitura* que, ao abandono do corredor, se tornou vibrante; por exemplo, volto a olhar os talheres, que vejo próximo da alma humana, e não se consomem ao meu olhar; não são fluidos, nem moles, são duros, e a imagem de alguém a comer conduz-me ao medo da morte que também tem a ver com eles; (LLANSOL, [1990], p. 32, grifo da autora)

A obra exige um pacto arriscado com o mundo do texto, pois ele está fora do tempo ordinário que exige, por sua vez, ações de um indivíduo, no caso, o escritor. O escritor, privado do mundo cotidiano das rotinas, se lança no abismo da obra e na atemporalidade da experiência de escrever. “A imagem de alguém a comer” com os talheres outrora saídos da obscuridade, deixa a narradora, em primeira pessoa, ou simplesmente, o ser que escreve, com medo da morte. Assim, como faz o escritor ao se manter “fora do mundo” para mergulhar no mundo da obra, que lhe impõe silêncio mortal e “confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original”. Uma fala próxima à solidão da obra, mas que se converte em fala errante ao se deixar escrever.

---

<sup>41</sup>Tradução nossa: “[...] um olho que não vê mas não cessa porém de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a gente se afunda, se assustada e se atrai”.

Portanto, uma fala análoga à impulsividade fulgurante e vibrante da trama de Maria Gabriela Llansol.

Em *Narrativas do Espólio* (1914-1924), de Franz Kafka, defende-se a hipótese de que Ulisses, ao tapar os ouvidos com cera para se proteger do canto das sereias, na verdade tenha se iludido com a arma mais poderosa desses seres marinhos: o silêncio – “Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro” (KAFKA, 2002, p. 104). Imaginemos que as sereias tenham, de fato, permanecidas em silêncio na passagem da navegação, e o que o herói heleno escutara na verdade, não foi o canto, mas a falta dele. Ulisses apenas “confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos” (KAFKA, 2002, p. 104). Dessa forma, aludimos ao adversário mais maligno do escritor: o silêncio. A escrita necessita de silêncio e a exigência da obra no “ter ouvidos” apenas para as imagens criadoras. Sabemos que a obra é parceira do silêncio e ilude o escritor ao pensar em transferi-lo para o mutismo das palavras escritas. Em contrapartida, salientamos que, para Blanchot (1959, p. 09), o canto das Sereias era imperfeito e “[...] qui n’étaient qu’un chant encore à venir, elles conduisaient le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment”<sup>42</sup>.

Nos dois casos, a releitura de Kafka e a de Blanchot continuam a explorar essa passagem da navegação pelo canto. No viés blanchotiano, ela é vista como origem para “as verdadeiras fontes”. O lugar dessa perigosa passagem, sob o canto das Sereias, tinha servido de prelúdio e aviso a Ulisses, pela feiticeira Circe<sup>43</sup> (na obra *Odisseia*). Na versão de Kafka, o “herói” Ulisses nada mais é do que um personagem comum, por ele mesmo ter tapado os próprios ouvidos com cera para se defender das Sereias e removido, assim, a interpretação mitológica ao se opor ao destino dos deuses. No caso de Blanchot (1959, p. 10), observamos o seu foco no encantamento do ruído produzido pelo canto inumano das sereias e de sua beleza: “[...] fort belles à cause du reflet de la beauté féminine, pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite que’elles faisaient naître en celui qui l’entendait le

---

<sup>42</sup>Tradução nossa: “[...] que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato”.

<sup>43</sup>Circe tinha antecipado ao seu amante, Ulisses, que ele encontraria no regresso para Ítaca as perigosas sereias: “Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas. /Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos/ ossos/ de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha/ a epiderme./ Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios/ com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto/ possa escutar”. (HOMERO, 2011, p. 235).

soupçon de l’inhumanité de tout chant humain”<sup>44</sup>. Em ambas as versões, o que se entrecruza é a *visão* das Sereias. Na interpretação kafkiana, vemos que, além do silêncio ter sido relevante, a beleza assustadora das moças marinhas fora admirada também:

Mas elas – mais belas do que nunca – esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses. (KAFKA, 2002, p. 105).

No mais, se o canto nascia de um ruído encantado, mas também, real, ou seja, o canto desses lindos animais de beleza feminina podia ser cantado como cantam os homens, os navegantes, deslumbrados por essa possibilidade de descoberta com as Sereias, acabavam por despertar o desvendamento possível do segredo que os aproximaria de uma origem: “[...] ce chant, il ne faut pas le négliger, s’adressait à des navigateurs, hommes du risque et du mouvement hardi, et il était lui aussi une navigation: il était une distance, et ce qu’il révélait, c’était la possibilité de parcourir cette distance [...]”<sup>45</sup> (BLANCHOT, 1959, p. 10). Dessa maneira, a passagem pelo canto expressava o desejo desses homens de desvelar o objetivo da origem e alcançá-lo. Com isso, esses navegadores se impacientavam e apontavam prematuramente o lugar de origem e acabavam por se afogar desastrosamente e morriam por negligência, devorados pelas Sereias.

Nesse aspecto, nos achegamos ao texto de Llansol que dança com as figuras narrativas e não se afoga em um fim teleológico. As figuras se movimentam em um diálogo de forças recorrentes e encontros surpreendentes entre as *pessoas-objects*. O movimento na narrativa llansoliana, embora aparentemente extático, pois envolvido com móveis e pequenos objetos, contorna-se por um lugar de encantamento, e nele reside sua ousadia:

A outra face era um quarto; o que nele mais atraía o meu movimento era um espelho e um guarda-vestidos. O espelho do guarda-vestidos reflectia a mesa e os objetos, e eu reflectia sobre o espelho. Via neles a madrugada despontar, embora Témia soubesse que ela despontava para uma ausência que se fazia sentir, e que era uma única e mesma falta dispersa pela luz do quarto;. (LLANSOL, [1990], p. 46).

<sup>44</sup>Tradução nossa: “[...] lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano”.

<sup>45</sup>Tradução nossa: “[...] esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância [...]”.

Dentro de um quarto, o movimento acontecia pelos reflexos de um espelho, a dança entre os objetos e a narradora, em primeira pessoa ou o ser que escreve, até atingir a personagem-figura Témia. Um reflexo que situa o tempo da *outra noite*<sup>46</sup> e faz sentir uma ausência pela navegação de uma luz flutuante e aleatória. Dessa maneira, assim, como as Sereias, Témia cantava o seu desejo:

O canto de Témia desejava, a partir desse momento, o prazer de ser a amante de um Filipe encerrado na colina onde atracara a Nuvem Pairando, e eu desejava distanciar-me do local de encantamento para ver realçada a admiração soberana que a colina me causava; assim, um isolado sofrimento “só e maravilhosa” subtil, principiou a desenrolar-se como paisagem, no lugar da paisagem. Era um local aberto ao mar da língua, que é um mar, e impregnado por ele, para onde os objetos que me rodeavam principiavam a dirigir-se em passos ínfimos, em instantes de distância; (...). (LLANSOL, [1990], p. 45, grifo da autora).

O perigoso canto de Témia buscava um aprisionamento na colina e a vítima, Filipe, seria seu amante. Ulisses, na perspectiva blanchotiana, venceu o canto das Sereias, mesmo tendo gozado o espetáculo “[...] sans risques et sans en accepter les conséquences, cette lâche, médiocre et tranquille jouissance, mesurée, comme il convient à un Grec de la décadence qui ne mérita jamais d’être le héros de *L’Iliade* [...]”<sup>47</sup> (BLANCHOT, 1959, p. 11, grifo do autor). E justamente nessa deslealdade em se aproveitar desse gozo covarde da visão, pois ordenara aos demais navegadores que lhe amarrassem ao mastro do navio, ainda sim, com espantosa surdez e contemplação da beleza dessas moças marinhas, pode sair dessa pa(i)sagem com a arma do silêncio. A narradora em primeira pessoa, do excerto acima, prefere se distanciar para contemplar soberanizada e à distância a colina. Essa distância, que foi uma das manobras importantes no episódio das Sereias, cheia de silêncio e que percorreria “[...] le mouvement vers le chant et de ce mouvement l’expression du plus grand désir [...]”<sup>48</sup> (BLANCHOT, 1959, p. 10), ansiado pelos navegadores, com o objetivo de apontar onde se

<sup>46</sup>Aqui fazemos menção à ideia de *outra noite* para Blanchot (1955, p. 225, grifo do autor): “Il faut donc se détourner de la première nuit, cela du moins est possible, il faut vivre dans le jour et travailler pour le jour. Oui, il le faut. Mais travailler pour le jour, c’est trouver, à la fin, la nuit, c’est alors faire de la nuit l’oeuvre du jour, faire d’elle un travail, un séjour, c’est construire le terrier et construire le terrier, c’est ouvrir la nuit à l’autre nuit”. Tradução: “É preciso, portanto, desviar-se da primeira noite, isso pelo menos é possível, cumpre viver no dia e trabalhar para o dia. Sim, é preciso. Mas trabalhar para o dia é encontrar, no final, a noite, é fazer da noite a obra do dia, fazer dela um trabalho, uma morada, é construir a toca – e construir a toca é abrir a noite à *outra noite*”.

<sup>47</sup>Tradução nossa: “[...] sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquila fruição, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Iliada* [...]”.

<sup>48</sup>Tradução nossa: “[...] o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo [...]”.



originava o canto, acabava por preconizar uma espécie de salvação. A salvação na origem do canto sagrado. Entretanto, é no silêncio que está o poderoso veículo de salvação de Ulisses e do texto de Maria Gabriela Llansol. “O mar da língua” rodeado pela falta de canto e do silêncio repleto de palavras na tessitura da narrativa e designando através do movimento de “passos ínfimos” a contemplação do momento da cena. No mais, como Blanchot (1959, p. 11, grifo do autor) mesmo afirma, Ulisses não saiu ileso dessa contemplação das Sereias: “elles l’attirèrent là où il ne voulait pas tomber et, cachées au sein de *L’Odyssée* devenue leur tombeau, elles l’engagèrent, lui et bien d’autres [...]”<sup>49</sup>, pois olhar já é naufragar, e essa covarde postura, com a qual se adequa um héroi grego decadente, resultaria desastrosamente em sua perdição, mais cedo ou mais tarde.

Da hipótese kafkaniana, acrescentamos que Ulisses, ao visualizar as sereias e suas bocas abertas com os cabelos desgrenhados, estava ingenuamente acreditando que elas cantarolavam. No entanto, ele estava sendo alvo de um dos sentidos humanos inevitáveis: a visão. As sereias não queriam seduzi-lo pelo canto, mas sim pelos olhos. Quando a narradora, num dos excertos acima apresentados, volta a olhar os talheres, o primeiro sentimento se carrega do silêncio do medo da morte através da imagem de pensar nas pessoas saboreando algum prato com aqueles objetos. O mesmo ocorre a Ulisses ao visualizar a boca aberta em silêncio das sereias, pois, no silêncio da visão, elas poderiam capturar o brilho dos olhos do herói e matá-lo. No entanto, com esse jogo de aparências fizeram-no se livrar da morte.

Diferente da sedução do olhar silencioso das sereias de Kafka, uma nova sedução nos é apresentada em *Flores da Escrivanhina*, de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 15). Esta é baseada na sabedoria dos mecanismos da linguagem: “deslocamentos, contaminações, predações, automatismos”, para deixar o leitor seduzido pelo suspense da trama. Esses mecanismos, usados pelo sábio escritor, oferecem “ajuda ao diabolismo da linguagem” (MOISÉS, 1990, p. 14). Longe de meros artifícios retóricos, a ensaísta paulistana reflete que as palavras são sedutoras a partir do momento em que o seu sentido primeiro, aquele que denominamos conotação, é deixado *ao lado*, pois as palavras são sozinhas e não precisam dessa máscara simuladora dos sentidos. De acordo com Moisés (1990), as palavras são diabólicas e promíscuas, pois se embaralham e causam uma confusão enorme. Ademais, estamos numa época em que a ausência de deuses se acentuou e difere do período grego no qual os heróis escutavam os deuses e tinham seus destinos guiados por eles. Um exemplo

---

<sup>49</sup>Tradução nossa: “elas o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da *Odisséia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros [...]”.

convincente está na leitura e na apreciação da narrativa de Maria Gabriela Llansol, nas palavras de Coelho (2011, p. 30):

Maria Gabriela Llansol organiza com espírito metódico e obcecada insistência, verdadeiros encontros espectrais, em que corpos, sinais do rosto, manchas do vestuário, gestos do cotidiano, refeições, palavras, mais palavras feitas texto, sons, às vezes melodias, restos de cantatas, poeira solta nos poemas, matéria que vagarosamente range e roda sobre si mesma, serradura e lixo, tudo se mistura, se confunde, se atravessa numa lenta e agudíssima transfiguração das cidades, dos relógios e da história.

Para certificar, afirmamos que os amavios<sup>50</sup> pertinentes nesse jogo narrativo na trama de Llansol são verdadeiros feitiços e que os dicionários “tremeriam” com a riqueza desses emaranhados filtros sedutores. Embora se saiba que “a forma mais tradicional da sedução é a oral: os discursos sussurrados ao ouvido, tendo por modelo mítico o canto das sereias, que desviavam fatalmente os navegantes de sua rota” (MOISÉS, 1990, p. 18), ainda conseguimos aplicar a hipótese da sedução pelo silêncio do mutismo das palavras escritas, já que a escrita sedutora “pretende agir sobre um interlocutor ausente” (MOISÉS, 1990, p. 19) e através do olhar imaginativo durante a leitura do texto. Por fim, elucidando esses amavios e com segurança, afirmamos com Barthes (1973, p. 68, grifo do autor) que:

En somme, le mot peut être érotique à deux conditions opposées, toutes deux excessives: s’il est répété à outrance, ou au contraire s’il est inattendu, succulent par sa nouveauté (dans certains textes, des mots *brillant*, ce sont des apparitions distractives, incongrues - ...) <sup>51</sup>.

O erotismo barthesiano, longe da vulgarização do termo em conotações sexuais, alude ao erotismo de Eros e à promiscuidade das palavras para Leyla Perrone, direcionado por um discurso tanto amoroso como perigoso. O erótico está na fascinação da sedução proporcionada pelo brilho da escrita, ao ponto de causar-nos uma espécie de cegueira (um risco perigoso, mas ainda succulento, que nos impulsiona a continuação do ato de escrever). Nos amavios da tessitura de *Um beijo dado mais tarde*, um brilho ofuscante nas cenas, fulguram um apelo que nos conduz pelas linhas escritas com cambaleante rigor visual. A trama de Maria Gabriela Llansol nos lança para as mais confusas, apaixonantes,

<sup>50</sup>Nas palavras de Moisés (1990, p. 13): “seduzir (do latim *seducere*) quer dizer, literalmente, ‘levar para o lado’, ‘desviar do caminho’. Das acepções do Aurélio: uma me seduz: ‘Desonrar, recorrendo a promessas, encantos ou amavios’”.

<sup>51</sup>Tradução nossa: “Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, succulenta por sua novidade (em certos textos, palavras *brillham*, são aparições distrativas, incongruentes - ...)”.

desconcertantes e vibrantes imagens perpassadas por uma leitura profunda e atenta aos seus passos em falso:

há trinta anos dali saí correndo, não só para fugir mas para encontrar *quem sou em Témia* que crescia debaixo da minha própria pele. Estava aterrorizada pela consciência fulminante de que existem pessoas-objectos, tal como pessoas que deixam que possuir o dominar trace o seu destino; **possuir o dominar** é o que está inscrito na porta enlaçado com o nome gravado no metal; por exemplo, ontem deixei nitidamente na mesa uma imagem em marfim do Padre Eterno, com a bola do mundo na mão, e uma pomba saindo do seu coração aberto; hesitei em trazê-la comigo porque a figura minúscula, em marfim, fazia-me pensar, tenazmente, no olho fechado do Amor. (LLANSOL, [1990], p. 32-33, grifo da autora).

A narradora em primeira pessoa, ou o ser que escreve, quer se fundir com a personagem Témia, movimentando-se em um jogo audacioso de dominação. Inicialmente, a narradora autodiegética foge por um tempo deslocado de trinta anos, também significando um encontro com Témia. O jogo em questão legitima o bordão desse trecho, “possuir o dominar”, como uma espécie de espelho análogo às “pessoas-objectos” no enredo. A inscrição desse bordão na porta de uma intimidade intransponível espalha-se por uma memória atemporal. Já que no “ontem” a narradora exemplifica, com uma imagem em marfim, a existência de uma “pessoa-objecto” como misteriosa figura que a faz pensar “no olho fechado do Amor”. Para Guerreiro (2011, p. 24), essa “experiência superlativa de liberdade”, que encontramos nas amarras narrativas llansolianas, possui um lirismo arquitetônico e o esculpe em diversos prismas inusitados. Um olho fechado é quase cego, pois apaga-nos dos objetos arredores e nos transpõe para uma outra iluminação, outra visão. No entanto, essas repentinas quebras de fronteiras ainda permanecem no âmbito do corpo. Um corpo-texto que pressiona a visão da narradora para um jogo movimentado de sombra e luz, mas que figura uma *não-ação*, propriamente dita, porque passa-nos mais um sentido de confissão, sentimentos e personificações confusas sobre os objetos entorno a uma ordem narratológica, vista, predominantemente, em narrativas tradicionais romanescas, com enredo, conflito, climáx e desfecho, dispostos em uma sequência arrumada. O corpo-texto llansoliano desordena os elementos, dito essenciais, de uma narrativa comum. Dessa maneira, o corpo-texto se movimenta livremente sob a dança das figuras e desconstrói qualquer aproximação histórica como tese desse romance.

Durante a leitura, o caráter cotidiano que sentimos em toda a narrativa de Maria Gabriela Llansol é responsável por certa empatia e sedução que mantém a chama da leitura

acesa, pois prende-nos a atenção essa formulação meio que diarística do enredo. O texto se divide por lapsos de memória, os objetos têm vida, a própria casa escreve e se confunde com a voz em primeira pessoa e outras tantas, as personagens são figuras, e, mesmo assim, nesse emaranhado diverso, o ser que escreve nos faz sentir o quão difícil é o trabalho da produção cotidiana da escrita, relatando as observações no dia a dia. Observações repletas de hibridismo com as coisas do entorno ordinário e sentimentos confessionais.

Na familiarização desses sentidos vacilantes, recebemos a sensação de desassossego com as árias tocadas e ilimitadas desses solos narratológicos, mas “na sombra da melodia foi deixada uma ordem nítida” (LLANSOL, [1990], p. 33). Como dito anteriormente, essa ordem predispõe um centro que não se fixa, pois a obra de Maria Gabriela Llansol exige suas próprias regras. Aqui o que importa é jogar com arrebatamento devastador, organizando o discurso por uma nova e ousada ordem e tocar conforme a canção, mesmo soando ruidosa, sombria, pontiaguda aos ouvidos durante a silenciosa leitura de olhar atento.

De volta à questão da exigência da obra, Blanchot (1955, p. 59, grifo do autor), servindo-se do exemplo do escritor Franz Kafka, apontou que: “[...] écrire ne saurait avoir son origine que dans le « vrai » désespoir, celui qui n’invite à rien et détourne de tout [...]”<sup>52</sup>. Nesse aspecto, relembremos a origem do escrever de Llansol (2011c, p. 26), em entrevista, na qual reforça a afirmação de que: “será talvez necessário que a espécie saia de si mesma, da sua monocultura, entre profundamente em contacto com os universos próximos e não falantes – e procure a identidade na errância de uns de outros”. Nesse ponto, acordamos que o enredo de *Um beijo dado mais tarde* está contaminado por uma relação muito profunda com móveis, objetos de decoração e de uso cotidiano, criando um universo singular de elementos estáticos. Ademais, é preciso ressaltar que a escritora passou vinte anos em exílio na Bélgica e dessa maneira, pôde realocar a língua portuguesa em outra cultura. Essa resignificação da língua materna em outro país originou uma criação excepcional de “margem da língua” (LLANSOL, 2011b, p. 07) refletida e exercitada com forte ruído escritural. Maria Gabriela Llansol trabalhou como tradutora de grandes poetas franceses e encontrou nesse universo estrangeiro, também, uma experiência com a escrita e a língua únicas. Portanto, essa experiência que chamaremos de *errância*, torna-se, nas palavras de Llansol, o ponto originário para o desvio decorrente de escrever. Em todo o momento, observamos essa experiência deslizante e desviante do escrever na obra da autora lusitana. Logo, o exílio e a tradução serviram para

---

<sup>52</sup>Tradução nossa: “[...] escrever só poderia ter sua origem no ‘verdadeiro’ desespero, aquele que a nada convida e desvia de tudo [...]”.

fundar uma fragmentação da escrita e exigir da obra um diálogo desviado e circulado de objetos-afectos e projeções textuais:

É um objeto só, só na sua estrada própria, independente no caminho que circula. Sinto o espaço e o tempo a passar por entre os objetos deitados, seja uma jarra, ou um cordeiro. O que é de ouro e esperança não é a matéria,  
**é este ser só e maravilhoso;**  
 porque ao lembrar-me detalhadamente de cada momento, sei que empobreço a minha memória. “Ao atentar na sua qualidade, esquece-se a sua quantidade amorfa”, diz Aossê, saindo. “Estar só é, por exemplo, o vidro deste copo”, acrescentou. “Querer ao corpo é, por exemplo \_\_\_\_\_”. (LLANSOL, [1990], p. 34, grifo da autora).

As *pessoas-objects*, reveladas no excerto anterior a esse, para a narradora, são revisitadas e escritas na experiência de uma “estrada própria” voltada para o “ser só” de cada uma delas. Essas forças desviantes, como se buscassem uma origem, refletem “a identidade na errância de uns de outros”. O espaço e o tempo, entre os objetos, mudam de uma posição “normal” para reaparecem sem subdivisão ou forma que possam defini-los. Nesse capítulo, intitulado *Só e Maravilha*, as *pessoas-objects* se tornam corpos destituídos de funções ou utilidades. Por isso, os nomes dissimulam a solidão do objeto em sua “quantidade amorfa”. Os nomes “querem se vingar” pelo uso indiscriminado das palavras e por usá-las para dominar os objetos. Mas, como Aósse mesmo nos demonstrou, a solidão do objeto reside no retorno daquilo que ele é. “O vidro deste copo” ao perder “sua qualidade”, ou seja, o seu uso diário, passa a ter uma origem que se desvia desse utilitarismo barato e se torna um objeto “só e maravilhoso”. Por isso, a narrativa de Maria Gabriela Llansol não se mantém na cristalização dos sentidos. Ela sai da superfície que mascara a beleza amorfa do entorno. Obviamente que esse olhar nada tem de confortante, mas não há como negar, embora seja difícil racionalizar esse pensamento sem sombras, em que somos presos nem que seja pela contemplação proporcionada pelo envolvimento da leitura.

Mesmo que a aparente inanimação reine nas melodias llansolianas, conseguimos aproximar um trecho que expresse a vivacidade da escrita com o fascínio da solidão das *pessoas-objects*. Essa aproximação está na inexistência de um tempo, que tenta se agarrar em datas comemorativas, como na passagem: “prepara os objetos para a minha mesa de Natal. Eles fazem parte da Comunidade inanimada” (LLANSOL, [1990], p. 34) para conservar em vão as circunstâncias exteriores, pois “ao lembrar-me detalhadamente de cada momento, sei que empobreço a minha memória” (LLANSOL, [1990], p. 34). Entrementes a essa

experiência, certificamos-nos com Blanchot (1955, p. 101) sobre a *errância* desse trajeto árido do tempo da escrita para nos aproximarmos de Llansol:

Les souvenirs sont nécessaires, mais pour être oubliés, pour que, dans cet oubli, dans le silence d'une profonde métamorphose, naisse à la fin un mot, le premier mot d'un vers. Expérience signifie ici: contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact – une épreuve, mais qui reste indéterminée.<sup>53</sup>

Aqui, a *errância*, o contato indeterminado, encena o caminho para o “verdadeiro desespero” da escrita: a solidão essencial e a exigência da obra. A solidão essencial advém do exílio da realidade cotidiana, já que para escrever é necessário dispor de um tempo fora do tempo das ações ordinárias. Ele circula por um caminho estranho, nebuloso e inseguro do texto no qual “os objetos são conservados entre a linha da linguagem e, mais longe, a praia calma da destruição. *Só e Maravilha* está então comigo, e foge de mim. É um objeto que posto numa sala, a esvazia completamente. Mas não é luz.” (LLANSOL, [1990], p. 35). A exigência da obra condena o escritor “[...] à l'égarment de la confusion et à l'à peu près de l'imaginaire”<sup>54</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 96). Ela funda um território estrangeiro muito próximo da experiência da morte: “todos morrem, trocando o instinto da morte pela noite de Natal; mas há sempre um triângulo visível junto à porta da sala de jantar – a criada, um homem novo e a mulher legítima” (LLANSOL, [1990], p. 35). Vejam que esse elo ímpar tenta ser inquebrantável ante a troca feita da morte pela noite. Não obstante, supomos que essa resistência esteja conectada com a própria entrega da escrita e o abandono do instinto para o abismo “confortável” da noite de Natal. Para Blanchot (1955, p. 107):

“[...] l'on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on a établi avec elle des rapports de souveraineté. Est-elle ce devant quoi l'on perd contenance, ce que l'on ne peut contenir, alors elle retire les mots de dessous la plume, elle coupe la parole; [...]”.<sup>55</sup>

A morte como acontecimento distante acaba por produzir um poder na experiência da escrita, já que o narrador “[...] s'il connaît l'art d'émouvoir, peut raconter d'une manière bouleversante des événements bouleversants qui lui sont étrangers; [...]”<sup>56</sup> (BLANCHOT,

<sup>53</sup>Tradução nossa: “As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada”.

<sup>54</sup>Tradução nossa: “[...] ao desvario da confusão e às incursões do imaginário”.

<sup>55</sup>Tradução de Álvaro Cabral: “[...] não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; [...]”.

<sup>56</sup>Tradução de Álvaro Cabral: “[...] se conhece a arte de comover, pode contar de maneira comovente acontecimentos impressionantes que lhe são estranhos; [...]”.

1955, p. 107). A narradora evoca, diversas vezes, momentos de morte. Uma morte experimentada por palavras silenciosas que autorizam descrever a morte como um jogo de trocas. Sobre a morte comum “[...] les hommes en general ne pensent pas à la mort, se dérobent devant elle, c’est sans doute pour la fuir et se dissimuler à elle [...]”<sup>57</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 114), porém a tríade (“triângulo visível junto à porta da sala”) apresentada pela narrativa e composta pela “a criada, um homem novo e a mulher legítima”, passa a encorpar uma troca justa com a morte (substituindo-a pela noite). Noite não só figurando um período do dia, mas também espaço noturno “[...] là où personne n’est accueilli, où rien ne demeure”<sup>58</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 124).

O que dizemos habitualmente entre nós, bom-dia, boa-tarde, está frio, não serve. Bom-dia é a plenitude do ser maior do que eu, boa-tarde é o crepúsculo da casa que há-de cair nos meus braços, e com que hei-de lutar; e “está frio” é o espaço do tempo sem contagem. (LLANSOL, [1990], p. 36, grifo da autora).

Essa transfiguração dos tempos prossegue em todo o decorrer do texto no espaço de uma casa movente na qual “a noite cresce o tecido da sombra, a incomunicabilidade encortçada, o véu vidrado da loucura. É contra esse pânico que o texto de Maria Gabriela Llansol se ergue numa verticalidade indomável” (COELHO, 2011, p. 30). Compreendemos que a estranha experiência da morte pode ser apropriada e revisitada no mundo do texto. Além do mais, pode-se recorrer a um duplo, que ignore a hora desconhecida da futura morte, mas a trate de frente com mais intimidade e conforto. A partir disso, o frio como “espaço do tempo e sem contagem” lucra com a possibilidade de uma morte menos desesperadora e serenamente “(d-) escrita” e compartilhada nas cenas llansolianas:

(...) Na de Assafora, o mais impressionante foi, algumas horas antes da sua morte, a conselho do médico, tirar-lhe os anéis dos dedos, e ouvir os ditos obscenos que profetizava. Na de meu pai, Filipe, o seu gesto de levantar a mão e querer encontrar um seio porque a modelou no meu; na de um outro, que Témia só pôde amar anônimo, ainda, o progressivo aliviar da pressão dos dedos que eu apertei até ficarem frios. (LLANSOL, [1990], p. 26).

Após essas constatações de mortes pelo texto com peculiar sentimento de aproximação familiar, prosseguimos a leitura e verificamos que o cenário da noite aparece constantemente no capítulo dois e três, este último intitulado *A Chave de Ler*. Não há como

<sup>57</sup>Tradução nossa: “[...] os homens em geral não pensam na morte, esquivam-se dela, é sem dúvida para fugir-lhe e dissimular-lhe [...]”.

<sup>58</sup>Tradução nossa: “[...] lá onde ninguém é acolhido, onde ninguém reside”.

passar despercebido que a narradora em primeira pessoa, autodiegética, ou o ser que escreve, parece traçar os caminhos do enredo. Ela consegue se fundir ao texto, reverte-se em terceira pessoa e até mesmo se confunde no fluxo de consciência das demais personagens:

Sem que Témia o sequer pressinta, dirijo-me à  
criança morta, e proponho-lhe uma aliança fraterna,  
reconhecendo- a como estrela naquela noite. O primeiro  
andar em que todos vivemos ultrapassa o quarto, e é o  
primeiro na escala vertical da noite, Os dois falamos de  
estrelas quebrando-lhes as pontas, ou seja, a velha claridade  
da linguagem diurna. Entre nós, os objetos agi-  
tam-se, cobertos de recordações de sangue, e de amo-  
res e sensualidades frustrantes e frustradas. (LLANSOL, [1990], p. 36).

O movimento da cena acima atravessa a noite e nos evoca o *Igitur* de Mallarmé, pois nesse conto a noite viria para nos ser concedida a liberdade de se escrever, já que nesse período, à noite, as atividades diurnas são cessadas e o silêncio seria ideal para o momento de escrever. No entanto, o pensamento blanchotiano revela o contrário sobre uma *outra* noite, a noite literária, a noite pelo lado de fora, que se ajusta bem “na escala vertical da noite”, porque passada a noite do mundo real, aquela recoberta pelo sono, o escritor se depara com uma nova e *outra noite*, quando “[...] les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide”<sup>59</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 215). Essa palavra do silêncio na *outra* noite, essa fala errante da noite vazia, rompe com “a velha claridade da linguagem diurna”, pois os “objetos agitam-se cobertos de recordações”. Como a noite literária não é repouso, mas palavras, a narradora furta-se de lembranças afetivas e comunga uma aliança com a “criança morta”. Ainda com Blanchot (1955, p. 159-160), retomemos a tarefa da morte, que, mesmo sendo um evento biológico, deve ser apresentada desde que exista vida “[...] dans l’intimité et la profondeur de la vie”<sup>60</sup> e também “[...] par-delà de phénomène organique, s’interroger sur l’être de la mort”<sup>61</sup>. Portanto, o ponto de contato entre a narradora e a criança morta cria “uma aliança fraterna” e desvenda o “ser da morte”, “sem que Témia o sequer pressinta”.

Na realidade figurada das cenas de *Um beijo dado mais tarde*, o jogo de sombra e luz reflete o silêncio e a exigência da obra, mas principalmente “estabelece um elo entre a lei e a leitura e querer a escrita” (LLANSOL, [1990], p. 51). Na experiência da noite, desse

<sup>59</sup> Tradução de Álvaro Cabral: “[...] os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia”.

<sup>60</sup> Tradução nossa: “[...] na intimidade e profundidade da vida”.

<sup>61</sup> Tradução nossa: “[...] para além do fenômeno orgânico, interrogamo-nos sobre o ser da morte”.



tempo noturno, “[...] s’approche l’absence, le silence, le repos [...]”<sup>62</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 215), mas, como apontado anteriormente, essa noite disfarçada de perfeita acaba por se desviar numa *outra noite*, a noite literária, a noite vazia. Na *outra noite*, o querer desesperado da escritura substitui o sono e os sonhos. Logo, percorremos uma outra extremidade da chamada “primeira noite”, para fora da noite cotidiana do mundo real. Nessa extremidade, ou seja, a *outra noite*, aprendemos a “viver com a leitura que morre” (LLANSOL, [1990], p. 51). Portanto, a *outra noite* não é aquela do sono diário, antes é aquela pertencente à vigília incessante do tempo. Concordamos que “le jour est lié à la nuit, parce qu’il n’est lui-même jour que s’il commence et s’il prend fin”<sup>63</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 221), nesse caso, o dia é detentor de todas as práticas ordinárias, os afazeres diários e a noite acaba por se voltar para a própria luz:

Plus le jour s’étend, avec le fier souci de devenir universel, plus l’élément nocturne risque de se retirer dans la lumière même, plus ce qui nous éclaire est nocturne, est l’incertitude et la démesure de la nuit. (BLANCHOT, 1955, p. 221).<sup>64</sup>

A iluminação d’*a outra noite*, na obra da autora portuguesa, está no funcionamento de um tempo literário, ausente de ações ordinárias e também circulantes no enredo, “desde a noite da criança abortada” (LLANSOL, [1990], p. 44), até a tessitura da ação de escrever: “(...) há uma mesa com tampo de mármore onde eu vou, todos os dias, depositar a minha linguagem, e receber a bilha de uma fonte que faz brotar sangue do lado do Cristo” (LLANSOL, [1990], p. 36). A figura da criança morta segura várias vezes as fontes temporais e as aporias do enredo “durante esse hiato de tempo – entre o momento de desfazer-se do seu próprio filho, e assumir o caminho da direção de Témia nascida mais tarde, da cópula do Senhor com a sua mulher legítima” (LLANSOL, [1990], p. 23).

Por fim, *a outra noite*, no vazio, desmora na nas construções diurnas, para principiar um outro tempo literário: “um estado de aurora – difuso a que chamava também Só e Maravilha” (LLANSOL, [1990], p. 40). Não mais uma noite de sono, para o despertar da labuta do dia seguinte, mas uma noite viva, com luz própria, em tempo onírico-real para despertar as imagens impulsivas da escritura e do ato de escrever: “ora para escrever, ora para arrastar móveis” (LLANSOL, [1990], p. 40). Maria Gabriela Llansol trabalha um processo de

<sup>62</sup>Tradução nossa: “[...] se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso [...]”.

<sup>63</sup>Tradução nossa: “o dia está ligado à noite, porquanto só é dia se começa e termina”.

<sup>64</sup>Tradução nossa: “Quanto mais o dia se dilata, com a orgulhosa preocupação de tornar-se universal, mais o elemento noturno fica exposto a retirar-se para a própria luz, mais aquilo que nos ilumina é noturno, é a incerteza e o exagero da noite”.

tempo e história numa particularidade ímpar, nos tonteia com essas sobreposições e anuncia a face escondida da criação literária.

### 3.2 O olhar sobre as cenas fulgor

Um dos elementos marcantes na obra de Maria Gabriela Llansol são as chamadas *cenas fulgor*. Termo cunhado pela própria autora e utilizado pelas vozes narrativas de *Um beijo dado mais tarde*. Para Cantinho (2004, p. 76), essa *fulgurização* corresponde a um espaço “onde o tempo histórico, cronológico, sucessivo, é anulado, fundando o lugar, criando uma epifania, a que MGL chama *cena fulgor*”.

Nesse lugar atemporal somos também contaminados pelo *visualismo*, pois se serve do sentido da vista, das visões e *não-visões* e do verbo “ver” durante o enredo. A narradora adverte: “quando o medo, abria as falhas, elas eram fontes pujantes de *cenas fulgor*. E, quando as cenas fulgor se tornavam invisíveis, e não recebiam ninguém, uma experiência de profunda nostalgia” (LLANSOL, [1990], p. 67). Nesse espaço fulgurante, no prólogo do quarto capítulo, intitulado *Um Companheiro Filosófico*, a narradora rompe com a mãe de Témia, no mês de fevereiro, e surge um medo que corresponde a “esses lugares, fontes de inebriamento” (LLANSOL, [1990], p. 67), ou seja, as cenas fulgor. Esse rompimento advém juntamente com uma mudança de moradia, da “casa da avó” para a “casa do Pinhal”. Embora a trama recorra a temporalidades, como por exemplo: nomes dos meses, calendário, a duração do dia, incluindo a noite, o agora e outros elementos de frequência, ainda sim, o caráter fragmentário do enredo anula o *cronos* para sobressair o lugar da *cena fulgor*.

3 - ontem, reunindo o espaço com o tempo, resultou  
uma criança. Acabara de chegar à rua Domingos  
Sequeira quando alguém me pegou pelo cotovelo, e me  
levou a uma casa mais acima, quase na esquina da  
rua; acabara de chegar a esta casa quando alguém,  
segurando-me pela mão, desceu comigo até à casa de  
onde eu viera, muito próxima do jardim público;. (LLANSOL, [1990], p. 70-71).

A autonomia e o universo singular desses fragmentos “adquirem uma nova ordem de significação” (CANTINHO, 2004, p. 77) que descontextualizam as próximas cenas vindouras. O excerto acima foi retirado da enumeração de número três (3), correspondente ao quarto capítulo, que ao todo possui quatro enumerações. A criança como incógnita desse movimento que explora bem, partes do corpo, “cotovelo”, “mão” e se envolve com lugares nos quais o núcleo formador é uma casa, acaba por indicar um ponto obscuro na narrativa.

Cada trecho e enumeração imbui-se de um acolhimento que não assegura nada e, nesse ponto, podemos nos aproximar do que Eurídice significava para Orfeu nas palavras de Blanchot (1955, p. 227, grifo do autor):

[...] Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre* nuit.<sup>65</sup>

Eurídice desempenha o papel daquilo inatingível ou encoberto pela visão, como uma espécie de sombra que incomoda, pois não conseguimos vê-la claramente nessa opacidade do véu que a cobre. Por isso, o Orfeu blanchotiano quer trazer a obra “[...] de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité”<sup>66</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 227). A criança de *Um beijo dado mais tarde* está lá, “reunindo o espaço com o tempo”. Ela obscurece a cena, deixa oculta a sua relação com a casa e o corpo da narradora. Desejamos descobrir para onde essa criança nos levará, mas o que vemos é a cena sair do “ontem” e continuar na potência da noite sem retorno a essa criança:

Quando chego à noite, reparo que a cama em que me deito é a da colcha azul, ao lado da minha irmã; sobre a mesa de cabeceira há uma *balairina-candeeiro*, de onde provém a luz que, pela primeira vez, iluminou a minha página onde eu ia um livro. (LLANSOL, [1990], p. 71, grifo da autora).

A voz narrativa está no ambiente familiar onde um objeto, *bailarina-candeeiro*, se torna a luz dessa noite e, assim, nos desviamos do ponto obscuro da criança na passagem anterior. Para Blanchot (1955, p. 227, grifo do autor), “Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit”<sup>67</sup>. Portanto, o centro da noite está na iluminação acerca da leitura, localizada pela narradora: “a minha página onde eu lia um livro”. Observe que o espaço em branco no grifo da autora sugere uma ocultação. Logo, “o centro da noite na noite” nesse limiar obscuro da brancura proposital da frase, nos é despertado por uma experiência de abertura com aquilo que não tem medida comum com outro, ou seja, a autonomia dos fragmentos participa desse jogo de trazer à luz e ocultar ao mesmo tempo.

<sup>65</sup>Tradução nossa: “[...] Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é sob um nome que dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite”.

<sup>66</sup>Tradução nossa: “[...] de volta para o dia e dar-lhe, no dia, forma, rosto e realidade”.

<sup>67</sup>Tradução nossa: “Orfeu pode tudo, exceto olhar esse « ponto » de frente, salvo olhar o centro da noite na noite”.

De acordo com o pensamento blanchotiano, o mito de Orfeu rodeia a experiência da arte, uma experiência que os gregos reconhecem necessária à obra, na qual ela não entrega a profundidade de que a obra se oculta. O oculto se revela “dissimulando-se na obra”. Eurídice é o oculto da obra. A criança e o espaço em branco são elementos obscurecidos e dissimulados em *Um beijo dado mais tarde*. Dessa maneira, aludimos a Orfeu, que decidiu “[...] ne pas se soumettre à cette loi dernière, - et, certes, en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l’oeuvre, l’oeuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l’ombre [...]”<sup>68</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 228). A ruína de Orfeu foi procurar na potência da arte, o oculto e “[...] le désir même d’une vie heureuse [...]”<sup>69</sup> nos infernos e isso já “[...] le mouvement vers la vaine profondeur, est déjà démesure”<sup>70</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 228-229). Assim como desejamos encontrar nas cenas fulgor uma realidade fragmentária, que permita o funcionamento mais claro da narrativa e que possamos, nesse novo sentido, com prudência e lucidez, descobrir um meio que ordene a dissimulação da obra de arte.

o extremo conflui agora num enorme espaço debruado  
pelo tempo, e o que estou vendo, com som de prazer,  
e descendo por muitas gargantas, habita na fluidez e  
instante da **casa morta** à Nuvem Pairando;  
lugar que é uma face do tempo, e onde é impossível  
dar forma compacta                      enfim subindo                      à matéria  
narrativa de um livro;. (LLANSOL, [1990], p. 71, grifo da autora).

A narradora está a ver na casa morta um lugar que corresponda a um tempo “onde é impossível dar forma compacta”. Nos infernos, Orfeu sacrificou o seu olhar ao se direcionar para a sua amada morta. Ele desobedece “[...] à la loi qui lui interdit de « se retourner » [...]”<sup>71</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 229, grifo do autor) e com isso, acaba por tocar a invisível Eurídice, “em sua ausência de sombra”. Assim, “nessa presença velada”, Eurídice, sem forma e morta, tal como a obra é, passa a ser “vista” pelo desejo de Orfeu. O desejo dele vê, mas seus olhos clarividentes não. “À matéria da narrativa de um livro”, a obra, só é possível ser tocada invisivelmente como uma presença oculta e ela vai “descendo por muitas gargantas” como “uma dependência mágica” até a voz da narrativa se transmutar em escrita.

<sup>68</sup>Tradução nossa: “[...] não se submeter a essa lei última – e, por certo, ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra [...]”.

<sup>69</sup>Tradução nossa: “[...] o próprio desejo de uma vida feliz [...]”.

<sup>70</sup>Tradução nossa: “[...] o movimento para a vã profundidade, já constitui uma ação desmedida”.

<sup>71</sup>Tradução nossa: “[...] à lei que lhe interdita « voltar-se para trás » [...]”.

Dessa maneira, “l’erreur d’Orphée semble être alors dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de la chanter” <sup>72</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 229). Ademais, o poeta Orfeu só podia ter relações com sua amada através do hino e essa dependência com o canto traz um espaço que é a própria morada da arte. Nessa morada da arte ressaltamos o espaço, da mudança da “casa da avó” para a “casa no Pinhal”, no prólogo de *Um Companheiro Filosófico*, quarto capítulo, no qual “móveis e objectos” refletem uma “operação da memória, terminada” (LLANSOL, [1990], p. 67). A partir da mudança de casa, as cenas fulgor passarão à experiência dessa medida órfica, que contempla o espaço entre o canto e o desejo, mas, ao olhar Eurídice, Orfeu acaba por se perder da amada até a própria morte. O canto comoveu tanto o deus Hades que lhe foi permitido encontrar Eurídice com a condição de que Orfeu não a olhasse, até a luz do sol raiar. Nas cenas fulgor vemos um elemento de estranhamento (pessoa, objeto, partes do corpo, animais, etc.) nos fragmentos do enredo, que tentam passar despercebidos e nos impacientamos, assim como Orfeu, em trazê-lo o mais rápido possível à luz do dia para gozar de sua compreensão.

Atravesso, logo a seguir, a grande sala, e encontro-me numa zona onde me recolho, por falta de luz, à entrada de cada um dos três quartos. Estou a lembrar, olhando Myriam, o fragmento de Hieráclito: “o sol não é mais largo que o pé de um homem”. (LLANSOL, [1990], p. 74).

O enredo de *Um beijo dado mais tarde* apresenta substâncias que caracterizam esse limiar do dentro e do fora, tais como: portas, entradas, degraus, janelas, frestas, entre outros. Esses lugares figuram na obra um espaço doméstico que se perde, são *entre-lugares* de passagens que não se fixam e tratam dessa morada incomensurável da obra de arte: a zona na qual a narradora se recolhe, “por falta de luz”. Ela se perde nessa ausência de claridade, ao olhar para Myriam, como Orfeu fez, com Eurídice, tomado pela inspiração e impaciência, o poeta não hesita e se lança à paixão do olhar e dessa maneira, condena:

[...] non seulement le sérieux du jour, mais l’essence de la nuit: cela est sûr, c’est sans exception. L’inspiration dit la ruine d’Orphée et la certitude de sa ruine, et elle ne promet pas, en compensation, la réussite de l’oeuvre, pas plus qu’elle n’affirme dans l’oeuvre le triomphe idéal d’Orphée ni la survie d’Eurydice. L’oeuvre, par l’inspiration, n’est pas moins compromise qu’Orphée n’est menacé. <sup>73</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 231).

<sup>72</sup>Tradução nossa: “o erro de Orfeu parece estar, então, no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la”.

<sup>73</sup>Tradução nossa: “[...] não somente a seriedade do dia, mas a essência da noite: isso é certo, é sem exceção. A inspiração dita a ruína de Orfeu e a certeza de sua ruína, e não promete, em compensação, o êxito da obra, tal

Dito de outro modo, o poeta sacrificou a vida da amada por um momento de impaciência no reino escuro dos infernos. Sem luz, ele olhou a ausência presente de Eurídice e nessa distância, nessa medida, nesse *entre-lugar* da obra, foi condenado à ruína. É bem provável que a narradora, ao olhar para Myriam, tenha convocado à memória o filósofo Heráclito, na trama, escrito com um “i” a mais, do nome original, chamando-se Hieráclito para ressaltar o obscuro desse *entre-lugar* como origem da obra, pois “le regard d’Orphée est le don ultime d’Orphée à l’oeuvre, don où il la refuse, où il la refuse, où il la sacrifie en se portant, par le mouvement démesuré du désir, vers l’origine, et où il se porte, à son insu, vers l’oeuvre encore, vers l’origine de l’oeuvre”<sup>74</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 232). Com isso, ao comungar com o desejo, o poeta-cantador ficará com a memória do olhar desastroso e restará a nostalgia desse erro. Um erro, portanto, que quis antecipar a luz do dia e afirmar a ruína da obra.

O pensamento blanchotiano acrescenta que o olhar de Orfeu deixou nenhum valor para a obra, esse gesto fútil apenas esvaziou a cantoria do poeta, que estava indo tão bem pelo caminho escuro e tenebroso do túnel dos infernos, tocando músicas felizes e celebrando a passagem da noite, contribuindo ricamente para a essencialidade da obra:

La nuit essentielle qui suit Orphée – avant le regard insouciant -, la nuit sacrée qu’il tient dans la fascination du chant, qui est alors maintenue dans les limites et l’espace mesuré du chant, est, certes, plus riche, plus auguste, que la futilité vide que’elle deviant après le regard.<sup>75</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 233).

Dessa maneira, tomado pela sofreguidão, o poeta “[...] brise la loi qui contenait, retenait l’essence”<sup>76</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 233) e liberta o sagrado que tinha na obra, uma liberdade néscia que acaba por devolver à obra o próprio sagrado contido nela. Ambos livres, Orfeu e a obra, “tout se joue donc dans la décision du regard”<sup>77</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 233). A partir desse olhar, retornamos ao *visualismo* em Maria Gabriela Llansol como um conceito fútil de tentar reter as cenas fulgor. Cantinho (2004, p. 77, grifo do autor) assevera:

como não afirma na obra o triunfo ideal de Orfeu nem a sobrevivência de Eurídice. A obra, pela inspiração, está tão comprometida quanto Orfeu está ameaçado”.

<sup>74</sup>Tradução nossa: “o olhar de Orfeu é o dom último de Orfeu à obra, dom em que ele a recusa, onde ele se sacrifica, transportando-se, pelo movimento exorbitante do desejo, para a origem, e onde se transporta ainda, sem o saber, para a obra, para a origem da obra”.

<sup>75</sup>Tradução nossa: “A noite essencial que segue Orfeu – antes do olhar despreocupado – a noite sagrada que ele retém no fascínio do canto, que é então mantida nos limites e no espaço medido do canto, é mais rica e mais augusta, certamente, do que a futilidade vazia em que se converte após o olhar”.

<sup>76</sup>Tradução nossa: “[...] quebra a lei que continha, que retinha a essência”.

<sup>77</sup>Tradução nossa: “tudo se joga, portanto, na decisão do olhar”.

Desde logo, a *fulgurização* ou o processo de irradiação que Maria Gabriela Llansol confere à escrita, dissolvendo a unidade do texto, remete para o seu carácter fragmentário que atinge todos os aspectos do que seria uma suposta unidade do texto-narrativa. As partes (que supostamente seriam as partes de um todo) transformam-se em fragmentos e adquirem uma autonomia que lhes permite funcionar por si, transformando-se em elementos que, após sofrerem uma descontextualização de uma ordem de sentido anterior, adquirem uma nova ordem de significação.

Entre o sentido anterior das partes da narrativa e a nova ordem que as descontextualiza surge um espaço carregado que contempla a medida órfica (da obra com o olhar) e, nesse ínterim, brota a força pujante e criadora da narrativa llansoliana. Nessa força jorram passagens, imagens, diálogos, pausas, mutações, objetos, pessoas, que inventam uma escrita fora da luz do dia: “L’écriture automatique nous révèle un moyen d’écrire à l’écart de ces puissances, dans le jour, mais comme en dehors du jour, mais comme en dehors du jour, d’une manière nocturne, libre du quotidien et de son regard gênant”<sup>78</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 237). Verificamos esse aspecto em todo o enredo llansoliano: “Témia ia deitar-se, pela primeira vez, com uma das mãos do olhar que havia de vir \_\_\_\_\_ de quem observava sempre o encanto do porte, e a pele macia” (LLANSOL, [1990], p. 74, grifo da autora). Na escritura llansoliana, a grafia, as marcas textuais e a tessitura da narrativa expressam uma nova ordem muito similar à escritura automática dos surrealistas.

L’écriture automatique tendait à supprimer les contraintes, à suspendre les intermédiaires, à repousser toute médiation, mettait en contact la main qui écrit avec quelque chose d’originel, faisait de cette main active une passivité souveraine, non plus une « main à plume », un instrument, un outil servile, mais une puissance indépendante, sur laquelle personne n’avait plus de droit, qui n’appartenait à personne, qui ne pouvait et ne savait plus rien faire – qu’écrire: une main morte analogue à cette main de gloire dont parle la magie (laquelle avait précisément le tort de vouloir s’en servir).<sup>79</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 238, grifo do autor).

Na escrita surrealista o que funcionava era a liberdade de dizer tudo, escapando das restrições da língua. A mão que escrevia, perdia a subjetivação e dessa forma, deixava a autonomia da escrita submergir. “Cette main semble mettre à notre disposition la profondeur du langage [...]”<sup>80</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 238), pois o “eu” nunca fala. Logo, a escritura automática está livre do sujeito, porque ela vai impressa no papel para longe do escrevedor.

<sup>78</sup>Tradução nossa: “A escritura automática revela-nos um meio de escrever à margem dessas potências, à luz do dia, mas como que fora do dia, de um modo noturno, livre do cotidiano e de seu olhar incômodo”.

<sup>79</sup>Tradução nossa: “A escrita automática tendia a suprimir as limitações, a suspender os intermediários, a rejeitar toda mediação, punha em contato a mão que escreve com algo de original, fazia dessa mão ativa uma passividade soberana, não mais uma « mão com caneta », um instrumento, uma ferramenta servil, mas uma potência independente, sobre a qual ninguém tinha mais direito algum, que não pertencia a ninguém, que não podia nem sabia fazer mais nada senão escrever: uma mão morta análoga a essa mão de glória de que fala a magia (a qual cometia precisamente o erro de querer servir-se dela)”.

<sup>80</sup>Tradução nossa: “Essa mão parece colocar à nossa disposição a profundidade da linguagem [...]”.

Assim, “l’artiste semble alors irresponsable d’une passion illimitée qui l’oeuvre à toute et lui découvre tout. Partout est sa patrie, tout regarde et il a droit de regard sur tout [...]”<sup>81</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 238). Entrementes, Maria Gabriela Llansol permaneceu exilada uma época (entre 1965 e 1984) e, dessa maneira, pôde encontrar uma abertura diferente de vários mundos, idiomas. Trabalhou com tradução e acabou por romper com a ordem natural romanésca e trazer nessa mistura de vozes, línguas e sobreposições de imagens um experimentalismo da linguagem em suas narrativas, como também, esteve para além dos movimentos artísticos e intelectuais da época, como os ecléticos *Cadernos de Poesia* e o Grupo Surrealista de Lisboa.

A escrita llansoliana se recusa a escolher o método da ordem linear narratológica, e “[...] il ne s’agit pas de refuser de choisir par une sorte de décision morale, par une discipline ascétique retournée, mais d’atteindre l’instant où il n’est plus possible de choisir [...]”<sup>82</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 239), pois se o escrevedor tem liberdade de dizer tudo e esse é o ponto, então, ele acaba por se tornar “aquele que não pode subtrair-se a nada”, sem desviar de nada e se entregar “sem abrigo, à estranheza e a natureza desmedida do ser”. Nesse aspecto, Blanchot (1955, p. 237) ironiza a forma embaraçosa dos surrealistas em acreditar que a escrita automática do dizer tudo satisfaria as exigências do pensamento: “[...] il me paraît incomparablement plus simple, moins malaisé de satisfaire aux exigences de la pensée réfléchie que de mettre en disponibilité totale cette pensée [...]”<sup>83</sup>.

Para compreendemos essa nova ordem na narrativa llansoliana, precisamos aceitar a fusão de mundos diferentes e apreender o olhar sobre as cenas fulgor, “pois o campo de sentido de cada um desses fragmentos circunscreve, em torno de si, um campo de fulgor” (CANTINHO, 2004, p. 77). Cada fragmento se organiza por enumerações e a prosa de Llansol tem um profundo teor doméstico e psicológico. No mais, a leitura de *Um beijo dado mais tarde* é recortada, mas estruturada por cenas ímpares, solilóquios e diálogos incômodos:

4 – “Eles não irão ter pena”, voltei a dizer-lhe e  
pensei que a rua Domingos Sequeira, onde sofri e me  
criei, podia ser o leito das “**cenias fulgor**”: o filósofo  
oculto na casa é um sinal da humanidade \_\_\_\_\_  
quando uma ideia, na sua imagem, chega \_\_\_\_\_  
vê-se chegar; o monstro chegou nesse tempo. Logo, a  
**humanidade** chegou a mim, nesse tempo: com a morada

<sup>81</sup>Tradução nossa: “o artista parece então irresponsável de uma paixão ilimitada que o abre para tudo e lhe descobre tudo. Sua pátria é todo e qualquer lugar, tudo olha e ele tem o direito de olhar para tudo [...]”.

<sup>82</sup>Tradução nossa: “[...] não se trata de recusar a escolher por uma espécie de decisão moral, por uma disciplina ascética às avessas, mas de atingir o instante em que não é mais possível escolher [...]”.

<sup>83</sup>Tradução nossa: “[...] parece-me incomparavelmente mais simples, menos embaraçoso, satisfazer as exigências do pensamento refletido do que pôr em disponibilidade total esse pensamento [...]”.



de rosa velha, vem a morada de rosa branca. E Témia segredando-me: “Vamos jogar na sombra com o monstro”. (LLANSOL, [1990], p. 75, grifo da autora).

No próprio corpo do texto, o termo *cenas fulgor* aparece muitas vezes. No excerto acima, a narradora autodiegética pensa no espaço destinado à “rua Domingos Sequeira” como fonte de origem das cenas fulgor. O destaque em negrito é uma recorrência gráfica em toda a obra. Ademais, observamos as marcas de travessões ou traços ( \_\_\_\_\_ ) com tamanhos variados e as conectamos com aquilo “[...] qui touche ce moment du langage où celui-ci n’est pas disponible, où ce qui s’approche, c’est cette parole neutre, indistincte, qui est l’être de la parole, la parole désœuvrée dont il ne peut rien être fait”<sup>84</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 242). Essa fala neutra apresenta o *não-dito* e a incomunicabilidade da escrita, demarcando tracejos, esboços, linhas rompidas e “manchas” brancas na folha da página e entorno das palavras escritas no enredo. Nessa experiência ficcional, a fala neutra está no silêncio da linguagem. No entanto, ela não está disponível, mas “o filósofo oculto na casa” tenta se aproximar da linguagem, “uma ideia, na sua imagem”, tenta ressignificar a aproximação desse silêncio e chega, então, o monstro do murmúrio nesse espaço órfico (do *não-dito*) entre a obra e a fala neutra:

[...] cela est sans fin, cela parle, cela ne cesse de parler, langage sans silence, car le silence en lui se parle. L’écriture automatique est l’affirmation de ce langage sans silence, de ce murmure infini ouvert près de nous, sous notre parole commune et qui semble comme une source intarissable.<sup>85</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 241).

A casa é um local determinante na narrativa de Llansol e a personagem Témia acaba por convidar a narradora ao segredar-lhe um jogo na sombra desse murmúrio. A escrita é a sombra desse murmúrio. A escrita legitima as cenas fulgor, mas o *não-dito* nelas é o caminho dessa inspiradora mágica que suspende as palavras. Palavras cobertas de forças significativas e “ce n’est pas que les mots lui manquent, mais ils se métamorphosent sous ses yeux, ils cessent d’être des signes pour devenir des regards, une lumière vide, attirante et fascinante, non plus des mots, mais l’être des mots [...]”<sup>86</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 244).

<sup>84</sup>Tradução nossa: “[...] que toca o momento da linguagem em que esta não está disponível ou em que o que se aborda é essa fala neutra, indistinta, que é o ser da fala, a fala ociosa da qual nada pode ser feito”.

<sup>85</sup>Tradução nossa: “[...] isso é sem fim, isso fala, isso não pára de falar, linguagem sem silêncio, porque nela o silêncio se fala. A escrita automática é a afirmação dessa linguagem sem silêncio, desse murmúrio infinito aberto junto de nós, sob a nossa fala comum e que parece uma fonte inesgotável”.

<sup>86</sup>Tradução nossa: “não é que as palavras lhe falem, mas elas metamorfoseiam-se sob seus olhos, deixam de ser sinais para converter-se em olhares, uma luz vazia, atraente e fascinante, não mais palavras, mas o ser das palavras [...]”.

Nesse aspecto, aproximamos “o ser das palavras” com o espaço que obstrui o contínuo narrativo, em *Um beijo dado mais tarde*, e apresenta a cena fulgor.

Segundo Cantinho (2004, p. 79), “[...] a cena fulgor é o resultado da desagregação, levada a cabo pela autora, do contínuo narrativo, bem como da suspensão dos elos habituais a que fomos habituados na leitura e interpretação da linguagem”. Dessa maneira, os nós narrativos, que desagregam a unidade do texto e são costurados a cada fragmento no enredo da obra llansoliana, constroem uma leitura mais suspeita, cambaleante e de olhar contaminado pela intensidade e sufocamento dos espaços nas cenas.

Entramos neste espaço sombrio do mundo com patas brilhantes, não sabendo ela que ia entrar no leito das “**cenas fulgor**”. A proximidade dos objetos eram estrelas que a guiavam com mão segura, e Salomé, península de beleza, não cessava de pedir, reclinada na sua porcelana, que eu lhe levasse sons mas, a Témia reclamava a cabeça decepada de João Baptista. Foi quando lhe disse: - “Vem comigo. Corre ao leito extrair da água as cenas fulgor”. (LLANSOL, [1990], p. 75-76, grifo da autora).

O leito é um local de descanso e está como espaço sombrio, tornando ambiente para a cena fulgor. A narradora e Témia (ela) avançam nessa atmosfera com “patas brilhantes”, não pernas humanas. Um trecho atraído pela inspiração da cena, não como ilusão, “[...] mais comme une tentation qui l’attire hors des chemins sûrs et l’entraîne vers le plus difficile et le plus lointain”<sup>87</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 242). Nesse arrastamento, os objetos são aproximados como estrelas, eles estão distantes, na intercessão de Salomé, que se recosta num produto cerâmico, porcelana. Salomé pede à narradora que lhe leve sons, mas Témia a recorda de um tempo bíblico: “[...] les mots sont perdus, les objets deviennent sans usage, mais à l’abri de ce manque, un contact nouveau se forme avec l’intimité des choses, un pressentiment de rapports inconnus, d’un autre langage [...]”<sup>88</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 244). Os objetos em toda a prosa llansoliana, como a porcelana, acima citada, escapam de sua utilidade e de sua serventia às necessidades humanas. O novo contato é propiciado pelo chamamento da voz narrativa, ao convidar Témia a “extrair da água as cenas fulgor”. Essa imagem se furta da língua prática do cotidiano e deixa jorrar na cena fulgurante essa “[...]”

---

<sup>87</sup>Tradução nossa: “[...] mas como uma tentação que o atrai para fora dos caminhos seguros e o arrasta para o mais difícil e o mais longínquo”.

<sup>88</sup>Tradução nossa: “[...] “as palavras estão perdidas, os objetos perdem o uso mas, ao abrigo dessa falta, forma-se um novo contato com a intimidade das coisas, um pressentimento de relações desconhecidas, de uma outra linguagem [...]”.

langue que me parlent les choses muettes et dans laquelle je devrais peut-être un jour, du fond de la tombe, me justifier devant un juge inconnu”<sup>89</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 245).

*Um beijo dado mais tarde* localiza-se fora do mundo prático para ir de encontro à obra e à exigência atormentada da inspiração, na qual as cenas fulgor serão o palco da experiência de um espaço *sem valor* pragmático e dessa forma, um espaço edênico<sup>90</sup> surgirá. Olhar as cenas fulgor significa temer ante a palavra que se faz desejo e se experiencia uma fonte inesgotável como uma espécie de prazer ao ouvir uma música de que se goste muito.

Écouter de la musique fait de celui qui a seulement plaisir à l’écouter un musicien, de même regarder un tableau. La musique, la peinture sont des mondes où pénètre celui qui en a la clé. Cette clé serait le « don », ce don serait l’enchantement et la compréhension d’un certain goût. L’amateur de musique, l’amateur de tableaux sont des personnages qui portent ostensiblement leur préférence comme un mal délicieux qui les isole et dont ils sont fiers.<sup>91</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 253-254, grifo do autor).

Na narrativa llansoliana, temos a amadora de leitura. É preciso estar disponível para a leitura das cenas fulgor e, apenas dessa maneira, elas poderão ser absorvidas com prazer e não rejeitadas por um leitor neófito e descuidado. Em *A Chave de ler*, capítulo três, a frase “Ana está ensinando a ler a Myriam” (LLANSOL, [1990], p. 57) se repete diversas vezes na produção da trama, como um contato íntimo com essa prática, “Ana sentada numa cadeira, com o livro aberto no colo, Myriam de pé, a olhar um dos primeiros textos, recebendo os seus beijos na boca. Se a leitura, segundo Ana, for realizada na visão, ela tirará da estante ardente a chave de leitura [...]” (LLANSOL, [1990], p. 57). Portanto, Ana, a amadora de leitura, tem esse dom de encantar através da arte de ler com intimidade e a partir disso, consegue que a personagem Myriam beije o mundo particular e fechado do “livro aberto” e a observa durante a ação de leitura. Caso ela use a visão, como dom da leitura, Ana disponibilizará a “chave de leitura” para essa fonte inesgotável de prazer.

Le don est un espace clos – salle de concert, musée – dont on s’entoure pour jouir d’un plaisir clandestin. Ceux qui n’ont pas le don restent dehors, ceux qui l’ont

<sup>89</sup>Tradução nossa: “[...] um língua em que me falam coisas mudas e na qual eu deveria saber talvez um dia, o fundo do túmulo, justificar-me perante um juiz desconhecido”.

<sup>90</sup>Em *Entrevistas*, Llansol (2011b, p. 17) examinará o espaço edênico como: “[...] uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio para os humanos”.

<sup>91</sup>Tradução nossa: “Ouvir música faz daquele que só sente prazer em ouvi-la um músico, e o mesmo se pode dizer de quem gosta de ver um quadro. A música, pintura, são mundos em que penetra aquele que possui a chave para eles. Essa chave seria o “dom”, esse dom seria o encantamento e a compreensão de um certo gosto. O amador de música, o amador de quadros, são personagens que ostentam suas preferências como um mal delicioso que as isola e de que se orgulham.”

entrent et sortent à leur gré. Naturellement, la musique n'est aimée que le dimanche; [...].<sup>92</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 254).

O prazer clandestino de ler e poder se orgulhar desse “mal delicioso” acaba por revelar a afeição mais aconchegante de Myriam: “está sendo beijada na boca pelas letras, e inclina a cabeça para trás, pois a seta da clemência atravessou-lhe o vestido. ‘Quem for clemente, lê’.” (LLANSOL, [1990], p. 56). O dom pertence ao espaço edênico do livro, um espaço onde as figuras se comunicam entre si sem necessariamente serem humanas e que traz “uma perturbação forte”, “que invade a semi-penumbra até a trazer para dentro do livro, esteja ele aberto, fechado, ou de pé sobre a lombada” (LLANSOL, [1990], p. 57).

Não obstante, ressaltamos que para Blanchot (1955, p. 255), “l’œuvre plastique a sur l’œuvre verbale l’avantage de rendre plus manifeste le vide exclusif à l’intérieur duquel elle semble vouloir demeurer, loin des regards<sup>93</sup>”. Em outras palavras, encontramos no exemplo da estátua (obra plástica) que se apresenta à contemplação, um nada que se espere dela, por ser um objeto estático, um nada a receber de ninguém qualquer coisa, pois a estátua não tem ouvidos ou não fala, pois é imóvel, mas que antes parece ter sido removida de seu lugar. A estátua tem um papel muito vantajoso diante do livro (obra verbal). A estátua se manifesta na sua quietude, no vazio da sua *não-movimentação*. O livro diferente de uma estátua é uma obra verbal impulsionadora e seu vazio se manifesta de outra forma, no silêncio da leitura e na estaticidade das palavras. O impulso do espaço edênico que move as figuras em Llansol, por exemplo, não servem apenas ao “olhar”, pois o livro tem uma outra chance, uma apresentação mais desconcertante, ele “[...] sort de la jarre pour entrer dans le plein jour de la lecture [...]”<sup>94</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 256).

Mas quando Myriam não lê, está concentrada no balouçar que lhe percorre o corpo: entre o voo e o não voo, os olhos do falcão peregrino brilham; o que há de amor em cada parte do ar  
é-lhe enviado com nome próprio e,  
de repente,  
aquele que observa Ana e Myriam pensando na arte de fazer estátuas, vê outra parte, a arte de reconstruir homens, sempre seguindo pelo caminho das pupilas. (LLANSOL, [1990], p. 56, grifo da autora).

<sup>92</sup>Tradução nossa: “O dom é um espaço fechado – sala de concerto, museu – do qual a pessoa se cerca para desfrutar de um prazer clandestino. Os que não possuem esse dom ficam de fora, os que o possuem entram e saem a seu bel-prazer. Naturalmente, não se gosta de música só aos domingos; [...]”.

<sup>93</sup>Tradução nossa: “A obra plástica tem sobre a obra verbal a vantagem de se tornar mais manifesta o vazio exclusivo no interior do qual ela parece querer permanecer, longe dos olhares”.

<sup>94</sup>Tradução nossa: “[...] sai do jarro para se expor à plena luz da leitura [...]”.

Nesse trecho, “fazer estátuas” se materializa pela contemplação do ar, quando Myriam deixa de ler. Deixando a leitura de lado, a concentração da personagem-figura vai para o “balouçar” do próprio corpo, do movimento dele com olhos de falcão peregrino. No ar, da manifestação percorrida, o amor “é-lhe enviado com nome próprio”, nessa agitação causada pela verbalização da sensação. A estátua-textual formada pelo observador de Ana e Myriam é seguida pelo caminho das pupilas da visão de leitura. Portanto, a obra verbal, o livro “[...] a en quelque chose besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s’affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur”<sup>95</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 257). Entre o voo e o não voo, os olhos do leitor farão do livro uma arte viva, que experiencie na leitura a intermediação do texto sem autor, ou a deixe como morta, na sombra das letras para a mera contemplação das lombadas.

Essa relação do leitor com o texto e o afastamento do escritor será imprescindível no pensamento blanchotiano. O leitor é aquele preocupado e em sintonia apenas com a própria leitura daquelas linhas narrativas. Sua singularidade é distante da angústia do escritor, por isso, o leitor está mais aberto à irresponsabilidade do texto e, nessa luta com o escritor, a intimidade de ambos diverge, pois

Le lecteur ne s’ajoute pas au livre, mais il tend d’abord à l’alléger de tout auteur, et ce qu’il y a de si prompt dans son approche, cette ombre si vaine qui passe sur les pages et les laisse intactes, tout ce qui donne à la lecture l’apparence de quelque chose de superflu, et même le peu d’attention, le peu de poids de l’intérêt, toute l’infinie légèreté du lecteur affirme la légèreté nouvelle du livre, devenu un livre sans auteur, sans le sérieux, le travail, les lourdes angoisses, la pesanteur de toute une vie qui s’y est déversée, expérience parfois terrible, toujours redoutable, que le lecteur efface et, dans sa légèreté providentielle, considère comme rien.<sup>96</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 256).

O leitor apaga a labuta do escritor através da arte de ler e, assim, o texto sobressai. O dom de se afundar inteiramente na leitura traz a violência impessoal da obra. Já que criar traz ao escritor tormentas incomensuráveis com a solidão essencial da obra. E o leitor, ao contrário, tem em mãos apenas o livro, que é a legitimação da violência e a dissimulação da obra: “le livre est donc là, mais l’oeuvre est encore cachée, absente peut-être radicalement,

<sup>95</sup>Tradução nossa: “tem, de certo modo, necessidade do leitor para tornar-se estátua, necessidade do leitor para afirmar-se coisa sem autor, e também sem leitor”.

<sup>96</sup>Tradução nossa: “O leitor não se acrescenta ao livro mas tende, em primeiro lugar a aliviá-lo de todo e qualquer autor, e o que ele tem de tão imediato em sua abordagem, essa sombra tão vã que passa sobre as páginas e as deixa intactas, tudo o que dá à leitura a aparência de algo supérfluo, e mesmo a pouca atenção, o pouco peso de interesse, toda a infinita ligeireza do leitor afirma a nova ligeireza do livro, convertido em livro sem autor, sem a seriedade, o trabalho, as pesadas angústias, o peso de toda uma vida que nele se verteu, experiência por vezes terrível, sempre temida, que o leitor apaga e, em sua ligeireza providencial, considera como nada”.

dissimulée en tous cas, offusquée par l'évidence du livre [...]”<sup>97</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 259). Com isso, a luta entre criador e criatura, escrita e leitura se funda na tentativa de se comunicar com a obra:

Lire, ce n'est donc pas obtenir communication de l'oeuvre, c'est « faire » que l'oeuvre se communique et, pour employer une image fautive, c'est être l'un des deux pôles entre lesquels jaillit, par mutuelle attraction et répulsion, la violence éclairante de la communication[...].<sup>98</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 266, grifo do autor).

Ademais, a escrita é uma simulação que tenta comprovar essa experiência da exigência da obra para que se torne comunicável algo impossível de se comunicar na arte. A medida órfica, entre a obra e a escrita, se faz pela leitura crítica. Por isso, a prosa de Maria Gabriela Llansol intercala-se em muitos *não-ditos* e as cenas fulgor vêm para suavizar o oculto dessa medida órfica como um lugar que aporte as *pessoas-objectos* e não se tema mais a impostura da língua. Portanto, a impossibilidade da obra assume “o fogo indestrutível da linguagem” (LLANSOL, [1990], p. 75) e percorre um espaço que indetermina a comunicação. No entanto, Blanchot (1955, p. 273, grifo do autor) afirma que “l'oeuvre est la *liberté violente* par laquelle elle se communique et par laquelle l'*origine*, la profondeur vide et indécise de l'*origine*, se communique à travers elle pour former la décision pleine, la fermeté du commencement”<sup>99</sup>. Ademais, a tentativa de se comunicar com a obra está justificada pelos “os modos de composição instáveis, para a quebra de expectativas” na obra llansoliana (BARRRENTO, 2012, p. 25).

Por fim, a leitura de *Um beijo dado mais tarde* nos apresenta uma experiência ficcional que se aproxima do conceito blanchotiano de impossibilidade da obra. Por mais que as cenas fulgor sejam nichos para uma possível organização do romance e a obra busque na escrita a comunicação de sua presença, ainda assim, ambas se processam na supressão dessa linguagem que anuncia sem enunciador. Portanto, o livro está grafado de palavras mudas, a serviço da impaciência do escritor, que quer aprisionar a exigência da obra no mundo concreto e o incomoda essa relação com algo que se tece em seus pensamentos na trama dos dias e na feitura da escrita.

L'oeuvre est une chose parmi d'autres, dont les hommes se servent, à laquelle ils s'intéressent, dont ils se font un moyen et un objet de savoir, de culture et même de

<sup>97</sup>Tradução nossa: “o livro, portanto, aí está, mas a obra ainda está escondida, ausente talvez radicalmente, dissimulada, em todo o caso, ofuscada pela evidência do livro [...]”.

<sup>98</sup>Tradução nossa: Ler não é, portanto, obter comunicação da obra, é « fazer » com que a obra se comunique e, para empregar uma imagem faltosa, é ser um dos dois pólos entre os quais jorra, por mútua atração e repulsa, a violência esclarecedora da comunicação [...].

<sup>99</sup>Tradução nossa: “a obra é a *liberdade violenta* pela qual ela se comunica e pela qual a *origem*, a profundidade vazia e indecisa da origem, *comunica-se* através dela para formar a decisão plena, a firmeza *do começo*”.

vanité. A ce titre, elle a une histoire et les érudits, les hommes de goût et de culture, se préoccupent d'elle, l'étudient, font son histoire, font l'histoire de l'art qu'elle représente. Mais à ce titre aussi, elle n'est rien de plus qu'un objet, qui n'a finalement de valeur que pour le souci réalisateur, dont le savoir n'est qu'une forme.  
<sup>100</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 307-308).

Para encerrar o excerto ironizante acima, no qual o crítico francês tratará da obra numa perspectiva de objeto de vaidade para os eruditos, está evidente que se pretende apenas recolher verdades para um ponto de partida. Como se a obra fosse um produto no qual a história selasse sua probidade e a retivesse nos manuais de literatura. Até as cenas fulgor recusam insistentemente uma continuidade da história do enredo e exploram os seus próprios ritmos, sem intenção de uma origem ou ponto de partida. Nosso foco circula pelos *entre-lugares* da narrativa, que fundam um *não-dito* e apresentam a incomunicabilidade da obra.

É nesta relação que, ao cair da noite e ao raiar da aurora, de um instante para o outro, decorre entre quem brinca no pensamento, ou no amor encontra as formas a priori do nada.  
 Témia leva o que eu lhe ensino,  
 e eu sou uma espécie de criadora de novos sonhos. O lugar para onde ela leva tudo **o que existe** é o **segredo** onde o livro se desfaz. O mais leve ruído que se faça, ou ouça, desfaz na sombra o que estava tentando tornar-se claro e audível. (LLANSOL, [1990], p. 78, grifo da autora).

### 3.3 A temporalidade no contemporâneo

Nesse tópico, abordaremos a obra *A Restante Vida*, de Maria Gabriela Llansol, publicada pela primeira vez em 1983 e composta pela trilogia *Geografia de Rebeldes*. A obra em questão apresenta uma nova forma de apreender o tempo literário. Se anteriormente, perpassamos pelo espaço literário, na perspectiva de Maurice Blanchot, entendemos o tempo literário, como umas das noções mais caras à literatura contemporânea. Em ambos elementos, espaço e tempo, rompemos com o contrato tradicional de definição teleológica e desenvolvemos novas abordagens de elaboração do trato literário.

---

<sup>100</sup>Tradução nossa: “A obra é uma coisa entre outras, da qual os homens se servem, pela qual se interessam, de que se fazem um meio e um objeto de saber, de cultura e até de vaidade. A esse título, ela é uma história e os eruditos, os homens de gosto e de cultura, preocupam-se com ela, estudam-na, fazem sua história, fazem a história da arte que ela representa. Mas também a esse título, ela nada mais é que um objeto, que só tem valor, em última análise, para a preocupação realizadora, da qual o saber é apenas uma forma”.

Na folha de rosto, do livro *A Restante Vida*, está escrito: “ficção portuguesa”, mas a linguagem llansoliana, no decorrer da narrativa, é deveras poética, assim como em *Um beijo dado mais tarde*. De acordo com o índice da obra, ela é dividida por um sumário de seis partes, que contém os capítulos, um adendo com fotografias e um posfácio. Nessa seção, analisaremos a primeira parte da narrativa, intitulada *meses de batalha*, e problematizaremos a categoria *tempo*.

Essa nova forma temporal não contemplará gerações anteriores, não buscará antecessores, heranças ou uma tradição histórica sobre o passado. Ela é feita de sonhos. Sem um criador ou epígono, *A Restante Vida* trata de imagens poéticas, que são afecções por si mesmas e que substituem o papel funcional e convencional das personagens. O tempo flutua entre os espaços e distorce as imagens.

Por entendermos, a partir de uma tradicionalidade, os objetos que nos circundam, como existências da criação do mundo, ao nomeá-los e deixá-los repletos por uma memória através da palavra, a narrativa, aqui tratada, nos permitirá em contraponto figurar as imagens através de uma ressignificação, que escapa à determinação essencial. Nesse ponto, concordamos com o pensamento agambeniano no qual o nome nomeia sempre e somente coisas. Portanto, fugimos da nominação que daria apropriação às coisas. Logo, deixaremos transparecer através da *desnomeação* dos objetos llansolianos alguns signos em rotação, mas sem abirmos mão de sua materialidade.

Utilizaremos o nome de Llansol, sua alcunha de autora, para reforçarmos o seu estilo, através da escrita, e nos distanciaremos de uma identidade civil-profissional. As imagens tratadas na narrativa são transitórias e o tempo llansoliano é incognoscível:

Hoje é o dia 10 de Novembro. Peço-te que escolhas os meus objectos mais amados para enterrares no teu jardim.  
Uma vez em campa estabelecidos, terão o seu lugar permanente de estadia. E muito tempo há-de correr por mais breve que seja. (LLANSOL, 1983, p. 14, grifo da autora).

Para que os objetos amados permaneçam em uma existência pura, a voz narrativa prefere enterrá-los, ou seja, matá-los, para romper com a nominação prosaica, que os conecta ao mundano. Os *meses de batalha*, em *A Restante Vida*, estão visualmente estruturados, como uma espécie de diário íntimo. Os capítulos, que não têm essa nomenclatura, da ordem natural de uma ficção, são divididos por meses. A narradora começa no mês de novembro e encerra a fábula poética, se nos é permitido entender assim, nos meses de setembro e outubro. Interessante como a obra se pauta em uma aparente cronologia, mas desliza a significação do tempo no decorrer da trama, pois não sabemos com propriedade o ano no qual esses meses



foram vivenciados. Ela não narra uma história convencional feita de registros históricos com uma época específica ou provas de autenticidade.

A escrita de Llansol nos transmuta para uma metamorfose de fragmentos desconexos, mas coerentes. Um estranho tempo é criado e composto por nomes históricos e místicos, sem passado e sem presente, mas com um devir, que contamina o mundo do texto. Essas figuras advindas da História literária ou filosófica e evocadas pela narrativa llansoliana, como por exemplo: Tomás Müntzer – teólogo alemão da era da Reforma do séc. XVI -, Frederico Nietzsche – filósofo alemão contemporâneo do séc. XIX -, João da Cruz – frade espanhol e poeta místico -, Eckhart – teólogo da Idade Média e grande expoente do misticismo, entre outros, as quais a autora se refere não possuem mais a denominação de indivíduos documentados ao longo do tempo historicizador. Portanto, assumem uma nova identidade ficcionalizada e a-histórica, no universo llansoliano através de um sentimento afetivo, que os ressignificam em seres por vir:

Para onde davam os quartos de seus amantes fazia parte da mensagem que, durante um ano, João da Cruz, Nietzsche, o próprio Müntzer e o desconhecido Eckhart viriam viver com ela, naquela casa; havia sido confirmada a presença de Pégaso, do peixe Suso, do urso e até do porco, em lugares privilegiados, aberta a porta sobre o jardim que era sereno, e imenso de pedras calcetadas;. (LLANSOL, 1983, p. 15-16).

No trecho acima percebemos que Ana de Peñalosa está rodeada de mensageiros os quais ocupam os espaços dos quartos, servindo-a com sensualidade para a feitura da escrita durante o tempo de um ano. As figuras históricas assumem a função de mensagem, de código e não mais de identidade como personagens existentes no passado. O misticismo dos nomes: Pégaso, peixe Suso, urso e porco formam essa genealogia distinta para a árvore da vida da escrita em torno de um ambiente familiar que seria a casa.

Paul Ricoeur (2010), pensador francês, fez um estudo sobre o entrecruzamento do tempo da ficção com o tempo da História, na obra *Tempo e Narrativa*. Ademais, tentaremos capturar nessa seção uma direção temporal da narrativa escorregadia de Maria Gabriela Llansol. Quando falamos em História, remetemos a um tempo passado do “real”, pois foi registrado através de documentos e observado por testemunhas, ou seja, pessoas reais, que existiram no passado. Já os personagens romanceados são “irreais”, por serem ficcionalizados, artisticamente. Essa irrealdade está mediada pela intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor, que configura a significância da obra de ficção. Por isso, Ricoeur (2010) retoma a estratégia retórica de Aristóteles na qual posiciona os meios que o autor utiliza para persuadir o seu leitor. Entendemos que a estratégia retórica compõe a

irrealidade na ficção e faz o leitor acreditar que está em um mundo estruturado e comum como o da realidade cotidiana que nos circunda.

Não obstante, um dos problemas dessa “realidade” predecessora, que se encontra no passado, volta-se para a memória e não para a observação. A História coloca os homens do presente ante a tarefa de resgatar os mortos do passado. A memória de um acontecimento no passado é bem diversa da redescrição presente, da leitura constante daqueles que se dispõem a relatar e a trazer à tona o ocorrido através da colheita de dados e da observação de fatos em uma determinada instância do passado não vivenciada por essa memória presente. Nesses termos, a memória do hoje não pode ser a mesma daquela observação reunida em um passado longínquo. A observação é a testemunha dos eventos dos mortos. Por isso, o mundo da ficção, diverso do mundo da História, constitui uma relação, mais íntima e livre, com o próprio texto, estabelecendo uma suspensão do tempo historicizador, podendo circular dentro do *cronos* sem amarras pretéritas e sem pretensões de uma verdade colhida por testemunhas. Cria-se uma virtualidade temporal sem predecessores.

A crítica historiográfica tradicional nos parece sempre em dívida com os antepassados, pois se constitui de influências, fontes e originalidade ou imitação. A narrativa literária contemporânea busca na “irrealidade” um mundo mais autêntico, sem a angústia de um Criador antecessor: “estava escrito que a casa sonhada não podia servir de abrigo, nem de cama, nem de mesa, mas de lugar de batalha” (LLANSOL, 2001, p. 17). A batalha configura um tempo literário de embate com o espaço edênico da casa. Pois sabemos que o signo da casa é construído como um espaço de tranquilidade, repouso, um local familiar e de segurança. Contudo, aqui o tempo literário fica à margem da “casa-escrita”, não mais àquela dos sonhos, a casa como existência de um lar, assumindo uma nova função poética, um lugar de guerra, pois não conseguimos determinar o tempo, em momento sequer, nos eventos da obra da escritora portuguesa.

A leitura configurará o percurso do tempo narrado e o ponto de intercessão do mundo do leitor e do mundo llansoliano (ficcional). Para desdobrarmos a “irrealidade” temporal da obra, intervirmos sem escrúpulos na narrativa como se o romance não tivesse autor, pois as vozes narrativas sobrepostas e os objetos de afecção por si mesmos condensam nossa análise em torno do tempo. Esses elementos contemporâneos: vozes sem nomenclatura, objetos e imagens a-funcionais, embora repletos de sentimento e personagens a-históricas, reunirão o composto alquímico do tempo llansoliano. Portanto, o exercício será apagar esse autor, como identidade civil, para ascender à operacionalidade do texto e da construção do tempo de batalha formado pelos meses de novembro até outubro de um ano desconhecido,

nessa primeira parte de *A Restante Vida*, através da reflexão da escrita crítica do fazer literário.

A batalha parece moldar a metamorfose dos acontecimentos e dos objetos narrados, seduzindo-nos por uma a-historicidade. O método utilizado, nessa pesquisa, conflui para uma leitura mais polissêmica das instâncias da temporalidade. Logo, não utilizaremos da estética kantiana (KANT *apud* NUNES, 1992) na qual o tempo organizaria experiências cognoscitivas ou do pensamento santo agostiniano (AGOSTINHO *apud* NUNES, 1992) feito da tríade: passado, presente e futuro no qual o presente do passado estaria na memória, o presente do presente na visão e o presente do futuro na expectativa. Estamos de encontro a uma presença do ausente feita de rastros. A noção do presente não se reduzirá à presença óptica, sensorial ou cognitiva do termo, mas englobará o presente do sofrer e do gozar e mais ainda o presente da iniciativa. A batalha é o presente do início de uma crise construída por sufocantes atmosferas interiores e de um desenvolvimento feito de aporias como o é nos ritmos da vida cotidiana. Nessa casa llansoliana reside o desastre do tempo. Portanto, com o signo da casa, Ana de Penãlosa, personagem e uma das várias vozes narrativas da obra em análise, vai destrinchando a batalha na qual a escrita assume uma personificação e figura o tempo da criação artística, concomitante ao tempo da faixa etária:

Numa noite do mês de Dezembro -

Sem que a portada se abra, a casa não existe. Vê-se ao fundo e enuncia anos para viver; habitada pela escrita, uma mão se move em cada sala, vai exprimindo os futuríveis que os olhos vêem, proas projectadas para adiante. Onde está a criança? Onde está o velho? Onde está a idade madura? Onde está a minha segunda pessoa imaginária, onde está a terceira pessoa da Santíssima Trindade em que João diz que habita?. (LLANSOL, 1983, p. 18-19, grifo da autora).

No trecho acima, concordamos com BAKHTIN *apud* NUNES, 1992, em seus estudos sobre o *cronotopo*, literalmente, tempo espaço, pois aponta uma relação complexa e entrelaçada entre o espaço e o tempo na literatura. Parece-nos que o preenchimento da casa não é feito de móveis ou pessoas, mas de uma “escrita-viva”. A porta representa a entrada e o impedimento para o interior do ambiente no qual se forma o movimento vacilante da escrita. A criança, o velho e a idade madura seriam os tempos biológicos das personagens em criação nessa “presentificação” da mão que pulsa por escrever.

O objetivo da autora lusitana, nessa mutação dos tempos, está em afirmar a aproximação da escrita aos objetos-afectos da casa e às personagens a-historicizadoras. Por isso, somos favoráveis à dissolução da unidade da linguagem, que causa conflitos aos cânones

da representação e da narratividade asseveradas pela crítica historiográfica tradicional. Não obstante, nos permitimos a desagregação convencional das regras, comungando com o pensamento de Agamben (2013), que nos possibilita devolver uma potência à literatura ao tratamos do não humano do texto e escapando da subjetividade para nos apropriar de algo que gira em torno do ausente. A escrita llansoliana precisa ser entendida como “experiência”, naquilo que de mais radical tem. Pois apenas nessa radicalidade podemos chegar à mão que, habitada pela escrita, percorre as salas de uma casa em pleno campo de batalha.

A batalha e o confronto, na obra *A Restante Vida*, entre *língua-escrita* e *objeto-afeto*, localizados em um *corpo-casa*, que possui voz própria, na narrativa de Llansol e nas falhas poéticas da linguagem, estariam fora de um tempo sucessivo e histórico, anulando-os; e em acordo, fundando contingentes epifanias, que enfraqueceriam a unidade do texto, em partes completamente alegóricas e na utilização fragmentária da narrativa.

Nossa dificuldade em conceituar o tempo consiste na falsa ilusão de que cada um detém o seu significado, por estar arraigado nas atividades triviais do dia a dia. Como se fosse um saber espontâneo, o tomamos por um movimento, quase linear o qual pode ser medido por: relógios, ampulhetas, cronômetros. Essa periodicidade regular mascara a reflexão sobre a temporalidade. O tempo humano diverge do tempo do texto.

Maria Gabriela Llansol fortifica a literatura através da pulsão da escrita sob a erosão da unidade do texto, transformando a narrativa em fragmentos, ou em soluços de vida para firmar a “experiência” escritural. O tempo epifânico nos ajuda a tracejar os cambaleantes passos das vozes sobrepostas e falta-nos fôlego de apreender os meses dessa batalha, que proporia uma problematização da criação literária:

De noite nada existia a não ser a chama. Sobre a água, era o fogo fátuo do rio. Embora ninguém estivesse presente, para Ana de Penãlosa a certeza tornara-se tão intensa que já há muito tempo milhares de remos batiam. Fechou os olhos para ser possuída pela chama. Era do pavio da vela que seus filhos nasciam, em noites tempestuosas ou límpidas, dava-os à luz sempre em lugares diferentes, ora na praia, ora no sangue, ora no lugar mais recôndito da casa. Rapidamente cresciam com várias formas, vozes, estaturas. (LLANSOL, 1983, p. 19).

A realidade da obra é apresentada por novos ângulos, a partir de um processo de desfiguração do tempo e da ordem comum. As imagens são dissolvidas, sofrem um descontexto e adquirem uma nova significação. A escrita suplanta uma autonomia e a autora se torna apagada. Assim, o tempo do texto se confirma em torno da batalha do escrevedor. Alinhamos esse pensamento ao de Ricoeur (2010) no qual a liberdade da ficção provém da

habilidade de persuasão do autor implicado, para impor ao leitor a força de convicção, que sustenta a visão de mundo do narrador. E nos aproximamos cada vez mais do conceito de escritura de Roland Barthes (1988) no qual as marcas ambíguas da escrita comporiam o espaço da linguagem destruindo qualquer criador, sujeito e origem passando a agir diretamente sobre o texto.

Assim, o discurso do universo llansoliano encontra um procedimento diferencial na narrativa literária, pois possibilita ao leitor uma ordem não previsível dos eventos. Não obstante, a obra em estudo estimula, através das imagens-objetos, um movimento mais poético, um tempo deformado, não prosaico, sequer histórico e em constante criação, diferente da correria pontual e engessada do mundo do calendário.

Os intervalos, nos *meses de batalha*, rompem com o esperado contínuo de um discurso histórico. Para equacionar esse tempo literário, precisamos romper com a ideia de relato teleológico e levantarmos suspeitas sobre o funcionamento da narratividade. Principalmente, quando utilizamos o deslocamento da unidade textual para a ondulação das ocorrências de estilo da escrita e observamos um composto simbólico, que renuncia às categorias tradicionais e diegéticas das personagens, no qual a narrativa se conecta a um rompante do fazer literário.

Em outras palavras, a obra de Maria Gabriela Llansol se distancia das metáforas constitutivas de uma retórica tradicional - componentes de um artifício aristotélico para persuadir o leitor. Não contamos com o estudo dos tropos. O estilo da escritora busca na escrita romanesca uma “impostura” da língua - plano discursivo sem centro; portanto, o “núcleo” narratológico se forma no desvanecimento do tempo. Não “teleologizamos” a temporalidade, pois experimentamos um afrouxamento ou escorregamento entre as instâncias polissêmicas do tempo. Em *A Restante Vida*, algo está, sempre, por acontecer ou a acontecer. O espaço é possuído por um tempo de abandono e de fantasmagoria, que oscila em um resgate de diáfana memória pessoal de uma escrita pulsante. Uma memória feita de presentificação, de criação planejada em sonhos perdidos e de uma escrita dissipadora do sujeito. A escrita volta-se para si mesma ao externar a experiência radical dos eventos que a tornam o núcleo da narrativa.

As vozes da narrativa perpassam, enquanto uma quer dizer para a outra, através do silêncio de Penñosa ou dos ruídos percebidos na casa, um rumorejar da palavra. Os momentos de descanso, observação, sonhos, epifanias compunham a forma e o conteúdo do tempo íntimo de *os meses de batalha*. Através da intimidade da casa, materializada sob uma significação aparentemente prosaica, sabemos que a narrativa assume uma nova função que é

a da escritura. O tempo, as personagens e os objetos adquirem nomeações poéticas não presas às funcionalidades romanescas para tratar com fulgor o fazer literário.

Desde logo, nossa atenção se distribuiu entre a desconexão da representação histórica e da narratividade poética da autora contemporânea. A história não é mais a soma das coisas transmitidas sob a autoridade de uma tradição; portanto, esforçamos-nos em descobrir o enigma de um tempo narratológico tão problemático para a literatura. A história dos historiadores difere das memórias das pessoas comuns. Ademais, a narração da ficção percorre uma liberdade na imaginação, que renova a história literária através dessa captura da presentificação e no apontamento das aporias do tempo cotidiano.

Na escrita llansoliana se delimita o tempo pretérito como indisponível desde o início, ao utilizar nomes de personagens que viveram na História documentada, mas assumiram identidades ficcionais e ao não apresentar uma época datada para a ocorrida batalha. A temporalidade praticada é um *vir-a-ser* repleto de vida. O texto se contrapõe aos conceitos de escrita narrativa e representação, para um sentido radicalmente vivo da escrita, quando João da Cruz “não se tinha penteado e a metade dos cabelos submergia a página” (LLANSOL, 2001, p. 25). Essa escrita fundante e fundadora do presente afirma a presença de uma aproximação da escrita ao corpo do texto através do organismo biológico da personagem João da Cruz. Portanto, implementamos nessa seção um favorável discurso de defesa ao não-histórico e um sutil tratado de desconstrução crítica das amarras canônicas da narrativa.

## 4 O SONHO DE QUE TEMOS A LINGUAGEM

### VII

No descomeço era o verbo.  
 Só depois é que veio o delírio do verbo.  
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.  
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
 para cor, mas para som.  
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
 delira.  
 E pois.  
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
 nascimentos –  
 O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, 2010).

### 4.1 Desassossego e desastre na escritura

A obra *Um Beijo dado mais tarde* é um livro diferente e que transmite um desassossego durante a narração. O diferente está no enredo, como se uma casa estivesse a escrever. A narradora é por vezes impessoal, embora quase sempre autodiegética, a narrativa parece se afundar num emaranhado complexo de palavras sobrepostas e situações inusitadas, como também a trama se constitui de um corpo de escritura, no qual as ações são voltadas para a prática da escrita, da leitura e da criação artística. O livro não narra uma estória romanesca e parece ficar pelo meio do caminho, por isso o seu desassossego e o seu desastre. O livro se faz por fragmentos, figuras dispersantes, acontecimentos e percepções sem fim, mas com vontades próprias. Ademais, os móveis e outros objetos apresentam-se como elementos centrais na *des-construção* dessa narração amorfa, e a casa é um nicho de se fazer o literário, não apenas como um espaço de encontro com a família:

um de nós, no fundo da sala, toca violoncelo, e eu  
 penso, com nostalgia do espaço interior e exterior  
 que me caracteriza, na energia dos braços que remam;

lembro como ontem aquele que está a tocar via o cres-  
 cimento botânico do corpo humano;

a cabeça era a sua peça antiquíssima, a sua semente  
 permanente;

os braços, e as pernas, raios estelares que vieram de  
 longe, de um lugar certamente aéreo;

o busto, seu lugar propriamente terreno; (LLANSOL, [1990], p. 79).

O trecho acima foi retirado da sessão intitulada *Prólogo*, no penúltimo capítulo chamado *O Globo de Contar*. Notamos em todo o percurso desse capítulo uma relação de opostos entre o exterior e o interior, não somente a de espaços físicos, como a casa e a floresta, por exemplo, mas também da própria dominação do texto. A aproximação com a música, o som e o corpo fazem da narrativa um caminho que esquadrinha a escritura de Llansol. Com sensibilidade, no espaço interior da casa, “no funda sala”, toca-se um violoncelo e uma energia contamina a narradora ao pensar com saudades o movimento dos braços. Como se transmite essa experiência chamada força, senão pela escritura? Mas a força se dispersa quando a narradora vai diluindo-a pelas outras partes do corpo humano, “a cabeça” e “as pernas”, até o enrijecimento, que é um busto, normalmente, simbolizando a estátua de alguém muito importante. A força interior se tornou matéria exterior: um objeto, um busto, que tem seu “lugar certamente terreno”, quiçá numa prateleira, por exemplo. O corpo como fonte de matéria viva se eternizaria no objeto, matéria morta, mas eterno por ser terreno. Nessa confusa relação, o desastre, noção blanchotiana, se perpetua, pois “le desastre est séparé, ce qu’il y a de plus séparé <sup>101</sup>” (BLANCHOT, 1980, p. 07).

Dessa maneira, o interior se opõe ao exterior em camadas textuais que estão sempre por envolver algo, não delimitado por uma dualidade mais simples. Há algo que falta, não comunica e, a partir disso, o espaço do desastre se apresenta como um ponto que interpelasse a subtração desse lugar de ruptura. Pois bem, o que há entre o interior e o exterior será palco das encenações de Maria Gabriela Llansol. Deixemos claro que o desastre não é uma resposta para a centralização da narrativa contemporânea, antes seria um círculo em constante desenho e retrazando a impossibilidade de manter uma constância no espaço destinado ao texto literário: “le cercle, déroulé sur une droite rigoureusement prolongée, reforme un cercle éternellement privé de centre <sup>102</sup>” (BLANCHOT, 1980, p. 08).

No mais, com várias linhas de fuga, numa desordem narratológica aparentemente sem lógica, *Um beijo dado mais tarde* produz um caminho diferente para a expansão de sentidos que a sua leitura transmite e permite. Os pequenos objetos, as árvores, os móveis e a casa propiciam um envolvimento de mistura e de despertar desassossegador como se buscasse uma incomunicabilidade das coisas do entorno, aparentemente claras por serem vistas como comuns aos olhos, no entanto:

---

<sup>101</sup>Tradução nossa: “o desastre é separado; o que é mais separado”.

<sup>102</sup>Tradução nossa: “o círculo, desenrolou ao longo de uma linha reta rigorosamente prolongada, as reformas de um círculo eternamente despojado de um centro”.



O que indicas com o pé a Myriam,  
Myriam lê? Lê para além do que lhe ensinaste?, che-  
gando já ao povoado, à terra das **percepções subtis**?

Porque na mesma fibra de madeira se esculpiu o globo  
de contar, onde também Témia aprende a ler e em  
cada gomo há uma lição de coisas,  
uma redação,  
um ditado e, se souberes pensar, há ainda um destino. (LLANSOL, [1990], grifo da  
autora, p. 82).

No excerto, a figura de Myriam traça um caminho para a prática da leitura. A narradora questiona se através do ato de ler a personagem alcançaria a terra da imaginação, “das percepções subtis”. Depois de muita procura, Pessoa (2006, p. 41), no *Livro do Desassossego*, revela: “[...] que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino? [...]”. Ou seja, com a ajuda da contemplação, do pensamento durante a leitura, “há ainda um destino”.

O “globo de contar”, que leva o nome do penúltimo capítulo, aparece no enredo na enumeração de número 1, após o prólogo. As enumerações se diferenciam dos demais capítulos, pois em *O Globo de Contar* elas foram divididas em perguntas curtas, retóricas e de questionamentos filosóficos – a maioria destas entre parênteses –, elencadas assim: 1 – O que é um globo de contar?; 2 – O que é uma casa?; 3 – O que é uma paixão?; 4 – Por que é que o amor é cego?; 5 – (por que é que o amor se cala?); 6 – (por que pensas, Témia, nas entrelinhas?); 7 – (por que é que somos tão parecidas?); 8 – (por que é que o pensamento não conclui?); 9 – (por que é que o pensamento exclamativo, liberta?); 10 – (por que é que um dia se diz adeus?); 11 – (por que é que retorna o eco desse adeus?); 12 – (por que é que o pensamento é tão parecido conosco?) e por fim, a de número 13 – (e tudo é furor?). Nesse emaranhado de perguntas, a busca incessante do fazer literário é desenvolvida por belas imagens, que espantam e encantam e apenas na escritura de Llansol salta aos olhos, pois se fundem com os elementos materiais, que compõem às coisas, “[...] na mesma fibra de madeira se esculpiu o globo de contar, onde também Témia aprende a ler [...]”. Na rigidez terrena da madeira é possível apreender algo e aprender a ler nesse algo “uma lição de coisas”, deixando o pensamento e a contemplação fluírem:

E, se nos empregamos assiduamente, não só na contemplação estética mas também na expressão dos seus modos e resultados, é que a prosa ou o verso que escrevemos, destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou mover a alheia vontade, é apenas como o falar alto de quem lê, feito para dar plena objectividade ao prazer subjectivo da leitura. (PESSOA, 2006, p. 41).

Com esse apontamento do escritor português, vemos na escritura de Maria Gabriela Llansol esse rompimento do querer convencer o alheio e aproveitar os resultados dessa demanda da contemplação, não apenas estética, mas principalmente artística de se criar o literário. Em *Um beijo dado mais tarde* não há conteúdo que privilegie o leitor, antes explora o fazer literário através de um retorno ao próprio texto e em busca de uma textualidade mais poética. Não é essencial a comunicação, mas o “mistério” desse poético. Dessa forma, ao desprivilegiar a comunicação, passa-se a operar com o texto romance-fragmento de Llansol e a sua leitura mais lírica. Ademais, precisamos estar atentos aos sinais do entorno e na extática imobilidade das coisas e dar luz a um prazer subjetivo e contemplativo, que resulta no desastre da escritura:

O fundo da madeira interioriza um nó, um ovo  
que acabará por ser um povoado no meu horizon-  
te.

O rumor longínquo que há na casa é meu.  
Mas o labirinto que me atrai é vosso:  
mais que duas bocas, dez dedos, muitas folhas.

Principiáveis o ciclo do *vai e vem* contínuos entre a  
casa e a floresta, sentando-vos para ler, levantando-vos  
para escrever. [...] (LLANSOL, [1990], grifo da autora, p. 81).

Nesse *corpo-texto*, o espaço exterior, a floresta, as partes do corpo humano, e o espaço interior, o nó da madeira e a casa, atraem o movimento da escritura. Entre o rumor longínquo e o labirinto se instalam as pontes entre o ler e o escrever. A partir desse horizonte em desastre, as ações se pulverizam, não há um desfecho mais redondo de se apurar os movimentos do *corpo-texto*, e os sentidos da escritura se expandem. Nesse aspecto, muito próximo da criação literária, retomemos o desassossegado Pessoa (2006, p. 49), que afirma: “tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; [...]”. Na narrativa llansoliana, pensamos em ter o sonho de alcançar a linguagem, pois ela tropeça nesses espaços de *entre-lugar*, vasculhando a interseção dos objetos, a atemporalidade da música e o traço das cores pela pintura, como também, tentando apanhar com um falcão no punho, “a reconstituição do vento que sopra a terra” (LLANSOL, [1990], p. 80). Ademais, nesses limiares entre o dentro e o fora, *O Globo de Contar* se resvala pela prosa fugidia, como por exemplo: “[...]da porta entreaberta[...]”, o “[...]entardecer singular[...]”, não sendo dia, nem noite, a “[...]segunda entrada da casa que dá acesso a uma relação interior[...]” e “[...]o lugar da cama deixado vazio, e onde há um movimento impaciente de espera;[...]” (LLANSOL, [1990], p. 82), apresentando algumas amostras desses elos de escrita que estão a ser. Para Pessoa (2006, p. 59) é uma questão de “dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma

alma”. Para nós, Llansol revela uma figura para cada emoção, objeto, pessoa, lugar, som, planta, fruta e cor, na encenação extática de sua escritura.

Infausta pede ao velho que lhe encontre uma nota de laranja escondida nesta sala; o velho, que é Aossê, se tivesse vivido até aos noventa anos, traz-lhe um gomo musical do seu texto – uma faixa real de poesia. (LLANSOL, [1990], p. 88).

Aossê, inverso de Pessoa, e Infausta, figura servil, transformada em nome próprio, se envolvem numa relação amorosa entre música, natureza morta (gomo, laranja) e escritura (texto, poesia). Notamos um encontro afetoso a dois, mas que “não há uma única conversa entre eles, pois há palavras que nenhum pronuncia, em cada língua, só o caldo que filtra o movimento dos lábios” (LLANSOL, [1990], p. 87). O encontro está no corpo, que sorve “um caldo de carne quente” feito por Infausta antes de pedir uma “nota de laranja” ao velho Aossê. O diálogo entre as figuras não é feito de palavras por travessões, de perguntas e respostas prontas, mas de uma língua artística, poética, em que o texto “vive” e movimentada a escritura através do sorver dos lábios.

Após a leitura completa da obra, percebemos que entre os capítulos I e II, os capítulos III e IV, há uma página em branco sem numeração, mas entre os capítulos II e III, os capítulos IV e V, como também, os capítulos V e VI, a numeração segue corrente. Entretanto, no último capítulo, intitulado *As Cópias da Noite*, têm duas páginas sequenciais em branco, pouco antes do desfecho. A brancura é suspeita e a relacionamos tanto com o sentimento de perda, a incomunicabilidade daquilo *sem-lugar* ou *sem-nome* – dessa passagem das coisas ao redor para o papel –, como com a luz. Desde o prólogo, no último capítulo, a narradora se envolve com elementos de iluminação, são eles: vulto, luz, vela, brilho, sombra, dia de sol, claridade solar, Sol, lamparina de azeite, luzes, reluzir, rasto de luz, escurecer, água, sonho diurno, ouro, etc. Nessa passagem abaixo, a voz narrativa sente a dor dos objetos vendidos da casa da tia Assafora a da avó, na Domingos Sequeira (nome da rua em que Témia e a narradora se mudam para a outra residência, chamada *Casa do Pinhal*), indicando a perda desses objetos de afeto:

[...] No dia da venda, ainda não sinto nenhuma nostalgia: mas, dois, três dias depois, num silêncio inespereado, irrompem sob um ângulo intenso de claridade trémula que faz o seu percurso de um mínimo a um máximo de dor. Enfrento a beleza paradoxal da partida”. (LLANSOL, [1990], p. 99).

De acordo com Lucia Castello Branco (2003, p. 32), os espaços em branco, a brancura, no texto de Llansol, seria uma resistência da própria escritura e, para fundamentar esse pensamento, se referiu a Lacan: “Alguns textos resistem à decifração, à interpretação, e isso termina por apontar para outras possíveis funções que um escrito venha a ter para um sujeito que não as da leitura”. Em outras palavras, é bem difícil tentarmos apreender o que as páginas em branco, antes do término do livro e em algumas passagens de um capítulo para outro, queiram nos falar ou transmitir. O branco apresenta o desastre daquilo impossível de se dizer e de se escrever. Como escrever sobre a dor, como medi-la e que imagem ela teria? Desastrosa opção. Ser um fingidor como Pessoa e deixar a página em branco como um incômodo sentimento de não poder mais fingir?

Ademais, acrescentamos até o próprio título da obra *Um beijo dado mais tarde* como resistente de se submeter a um entendimento. Não obstante, podemos aludir a uma provável hipótese. No único trecho em que parece a referência ao beijo: “[...] *Sob o lenço da noite*, sei que me oriento para o círculo do beijo que a jovem deposita na testa de meu pai \_\_\_\_\_ um Rei qualquer de papel” (LLANSOL, [1990], grifo da autora, p. 111), a relação amorosa do beijo, da noite, da jovem e do pai resultam numa “carta” de papel. O rei é a segunda carta do baralho de maior valor, perdendo apenas para os *ases*, como também, dependendo do jogo, o rei pode ser o mais fraco. Nesse vínculo do beijo, o jogo é circular, quiçá, mostrando a eternidade do envolvimento do beijo entre as figuras e a escritura se tornando a manifestação desse “Rei qualquer de papel” “sob o lenço da noite”. Silveira (2004, p. 42) dividiu a obra de Maria Gabriela Llansol em dois módulos. O primeiro módulo da narrativa corresponderia aos “três primeiros capítulos” e o segundo aos “três últimos”. Para ele, em *Cópias da Noite*, há um “epílogo” e por isso, nos demais capítulos, existiriam os prólogos – “[...] com evidentes marcações de tempo e espaço -, seguido por uma numeração variável de partes – que, no primeiro capítulo, o mais extenso, por exemplo, somam doze”. Entretanto, não há nenhuma referência à palavra “epílogo”, diferente dos demais capítulos, que vêm subscritos o termo prólogo, em negrito, antes de iniciar a narrativa em cada capítulo. O diferencial mesmo está na enumeração pontuada por nós, desde o início da pesquisa, e por Silveira, na qual se “fragmentaliza” o *corpus* narrativo llansoliano. O que estabelecemos nesse aspecto são as duas páginas em branco antes do desfecho. Ademais, no epílogo, a única marcação notória não é a ausência do termo epílogo, mas sim a marcação de um tempo, como se, afinal, toda a narrativa resultasse numa carta, pois suas últimas linhas são uma data: “Colares, Novembro de 1988” (LLANSOL, [1990], p. 117). Com isso, suspeitamos que todo o livro seja uma carta única, quiçá um diário, escrita através do fluxo do pensamento e por

isso, o destaque de uma trama com processo galopante, como se os parágrafos trocassem e seguissem numa velocidade singular de fragmentos tão autônomos em torno do fazer literário:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impos-tura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fiquem. O milio-nésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam. (LLANSOL, [1990], grifo da autora, p. 112-113).

A narradora segue numa quase explicação de como a acolhida das palavras podem ser dispersivas e transformadas em texto literário. Ela quer numerar corretamente as letras que compõem as palavras para que as “imagens desse texto” fiquem legíveis ou, então, alcancem uma espécie de desfecho ou encontro com uma provável finalidade. O eu da narradora, em primeira pessoa, passa a ter um nome, “Gabi”, que lembra a redução do nome da autora portuguesa, Maria Gabriela Llansol, mas fora de um biografismo poderíamos sugerir uma variação na qual inferisse uma “ficcionalização” da autora. De acordo com Blanchot (1949, p. 79): “[...] un récit écrit dans la prose la plus simple suppose déjà dans la nature du langage un changement important. Ce changement est impliqué dans la moindre phrase”<sup>103</sup>. Dito de outro modo, o mundo literário rodeado pelo texto se diferencia do mundo real em que vivemos, pois somente através da leitura é que podemos ter contato com a narrativa. Já no plano real nosso contato é comunicativo, as respostas são mais rápidas e a linguagem é corriqueira e a mais clara possível para que haja o entendimento entre os interlocutores. Na narrativa, a linguagem é ímpar, ela não pode responder por ela mesma, não há uma voz que retorne as indagações feitas durante a leitura pelo seu receptor. O texto literário llansoliano é polissêmico e os sentidos nessa narrativa passam a ser livres, jamais capturados por uma via de mão única, e nisso reside sua irrealdade, porque

[...] la phrase du récit nous met en rapport avec le monde de l'irréalité qui est l'essence de la fiction et, comme telle, elle aspire à devenir plus réelle, à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le *signe* des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les *présenter*, pour nous les faire sentir et vivre à travers la consistance

<sup>103</sup>Tradução nossa: “[...] uma narrativa escrita na prosa mais simples já implica uma mudança importante na natureza da linguagem. Essa mudança é visível na menor frase”.

des mots, leur lumineuse opacité de chose.<sup>104</sup> (BLANCHOT, 1949, grifo do autor, p. 82).

Em *Cópias da Noite* essa luminosidade não mostra apenas o contato com os objetos, mas com os seres vivos também, não somente os humanos, para afirmar a criação da leitura e esse fazer literário em torno da escritura: “Eu sei que, pouco a pouco, passaremos a viver noutra fundo do livro e de linguagem e teremos, então, uma inquietação mais simples” (LLANSOL, [1990], p. 112). A narradora está em um constante lance com essa (des)construção literária, buscando na escritura a narração de passagens, paisagens, pontos e linhas às quais indiquem o contato com o árduo trabalho de escrever. Nesse desassossegado contato com a opacidade das coisas consolidadas pelas palavras, Pessoa (2006, p. 206) acrescenta: “tudo isso está dito em outra linguagem, para nós, incompreensível, meros sons de sílabas sem forma no entendimento”. Em Maria Gabriela Llansol, o enredo é uma casa a escrever, um corpo de escritura indomável, um animal de escrita, o quarto da casa, a roupagem da casa e a relação com a luz disseminam a prática da leitura e da escritura como desfechos da trama:

[...] Trabalho muito com eles, fixando intensamente um ponto-paisagem antes de começar a escrever; 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 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. (LLANSOL, [1990], p. 112).

Nesse trecho é explorada o desenvolvimento da feitura de um texto. A narradora designa os passos que a levam para o “ponto-voraz” das palavras e de onde brotariam as linhas que sustentam uma narrativa. A sustentação para Blanchot é opaca, pois a coisa tornada palavra fica com o sentido mais vazio e, por isso mesmo, mais desapegado da vida diária. A ficcionalização acolhida pelas figuras llansolianas se agarram em valores compostos por uma matéria que atravessa a “sensibilidade, a que se chama leitura” (LLANSOL, [1990], p. 112):

On verra alors que, si prosaïque que soit la prose et si proche de la vie banale que soit l’histoire, la langue y subit une transformation radicale, parce qu’il invite le lecteur à réaliser sur les mots eux-mêmes la compréhension de ce qui se passe dans le monde qu’on lui propose et dont toute la réalité est d’être l’objet d’un récit. D’une lecture, nous aimons à dire qu’elle nous *prend*; la formule répond à cette transformation: le lecteur est en effet pris par les choses de la fiction qu’il saisit

<sup>104</sup>Tradução nossa: “[...] a frase da narrativa nos coloca em relação com o mundo da irrealidade que é a essência da ficção e, como tal, aspira a se tornar mais real, a se constituir numa linguagem física e formalmente válida, não para se tornar o *signal* dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, e sim para nos *apresentá-los*, para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa”.

données avec les mots, comme leurs propriétés mêmes, il adhère à eux, avec le sentiment d'être enfermé, captif, fiévreusement retiré du monde, au point d'éprouver la parole comme la clé d'un univers d'envoûtement et de fascination où rien de ce qu'il vit ne se retrouve.<sup>105</sup> (BLANCHOT, 1949, grifo do autor, p. 82-83).

Pensemos na prosa llansoliana, que de prosaica nada tem, e quiçá, dessa maneira mesma, ela deseje passar para o leitor esse sonho de que temos a linguagem. É visível a dificuldade leitora na compreensão de *Um beijo dado mais tarde*, mas a narrativa nos prende nesse diferencial, as palavras parecem se embaralhar nos acontecimentos inabituais e a leitura é cativada pelo plano imaginário dessas imagens transbordantes da escritura. A linguagem não comunica a realidade dos dias, mas sobrepuja uma realidade possível através da escritura. Somos retirados da vivência ordinária do entorno para embrenharmos no contato com a leitura. Um contato que não é vivido, sequer reencontrado no cotidiano. A leitura e a escrita são atos de um amor ímpar, no qual a narrativa llansoliana se empenha:

[...] O quarto ameaçado torna-se a ouvir, e eu vejo que o relâmpago de 'escrevo, mas não sou escravo', se dirige, sozinho, para a secretária do escritório, e derruba todos os inúteis auxiliares da escrita – mata-borrão, tinteiro, bloco, jarra convencional, borracha de tinta. O próprio escritório perde um móvel no instante – o piano vendido desaparece, e as duas portas de vidro que se fecham sobre a sala abrem-se para dar passagem à Maria Adélia jovem, e escrita pelo relâmpago que sempre acompanhou a noite aqui. Quem está à secretária pergunta-lhe: - Onde ficou o que eu dei? em que almofada, ou objeto da sala?. (LLANSOL, [1990], p. 116).

Ao abrir mão dos objetos da casa Domingos Sequeira, as coisas perdidas ou vendidas passam a se ressignificar para o mundo ficcional de *Um beijo dado mais tarde*. Nesse espaço vazio deixado pelos *objectos-afectos*, a narradora mergulha-se em contemplação para agarrar nessa recordação um traço de encontro com a criação artística da obra literária. Os meios auxiliares da escrita não são mais suficientes para acolher a brancura ou a existência dolorosa dos elementos construtores desse *corpo-texto*. Como isso, se evoca a figura de Maria Adélia, criada de Témia e, por ventura, criadora para a continuação do enredo llansoliano. Ela

<sup>105</sup>Tradução nossa: “Veremos então, que por mais prosaica que seja a prosa e por mais próxima da vida comum que seja a história, aqui a linguagem sofre uma transformação radical porque convida o leitor a realizar sobre as próprias palavras a compreensão do que se passa no mundo que lhe é proposto, e cuja única realidade é ser objeto de uma narrativa. Gostamos de dizer de uma leitura que ela nos *prende*; a fórmula responde a essa transformação: o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado”.

é “escrita pelo relâmpago”, que acompanha a narradora durante o ato literário de se criar, mas vemos as interrupções desse ato e movimento por solilóquios indecifráveis.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O PÉ DO LÁPIS NA OMBREIRA DA PORTA

Embora o texto científico tenha como finalidade a demonstração argumentativa de resultados mais fechados e conclusões lineares, vemos a impossibilidade de encaminhar o texto de Maria Gabriela Llansol para um único centro de entendimento. Nesta pesquisa levantaram-se diversos vetores de um ponto em comum: a escritura. Esta não é mais vista apenas como uma subordinação da fala, mas com autonomia e um retorno à problematização da textualidade e das vozes criadoras na destituição clássica do gênero narrativo. Em outras palavras, trabalhar analiticamente com uma obra artística, ou seja, a literatura, na abertura de conceitos, possibilitada por nossa contemporaneidade, é desafiante e só com senso de responsabilidade crítica foi proporcionada, à retaguarda, a utilização de elementos tão canonizados por nossa academia, como por exemplo: enredo, personagens, narrador e tempo.

Através da relativização dessas características tão caras à literatura, justamente por se querer manter ainda uma espécie de preciosismo dos conceitos, tentamos com a ajuda inicial de Jacques Derrida e depois, de forma mais intrínseca com Maurice Blanchot, uma nova leitura de apreciação do texto artístico e literário. A parceria derridiana com seu desconstrutivismo serviu-nos de pontapé para a manutenção de uma “metafísica da presença” no discurso ocidental, na qual predomina um ponto de vista acrítico e, também, disposto à obediência de “verdades” estabelecidas pela civilização europeia. Verdades essas que dominaram e ainda dominam as categorias literárias como se fossem equações perfeitas e quase sempre ligadas a conceitos de valor, gosto e padronizações, que sabemos que não são viáveis em um texto literário, porque as obras de arte não se movimentam no plano da recepção de forma racional.

Se Maria Gabriela Llansol não está nos manuais de literatura portuguesa contemporânea, não é porque alguém com ordem de poder, como revistas literárias, jornais de crítica literária e até mesmo as editoras queiram esquecê-la. O que existe é um grande impasse tanto dos receptores, como da construção de sua fortuna crítica. Recentemente, os lançamentos no Brasil das obras llansolianas têm sido difundidos e ainda há publicações póstumas que mexem com o imaginário de estudiosos e leitores diletantes de Llansol. Definir o enredo llansoliano como algo de difícil compreensão não esgota a nossa curiosidade. Ela precisa ser alimentada por pesquisas frutíferas, nas salas de aula das universidades e em encontros de discussão que tentam apenas estabelecer hierarquias estéticas.

Maurice Blanchot, ao trabalhar lucidamente com conceitos *não-conceitos*, pois evitam uma fórmula pronta de repostas confortantes, mas operam na complexa teia da arte,

desde a solidão para a criação, como a obra literária, o espaço de movimento do texto com uma nova leitura de mitos consagrados (o canto das sereias e Orfeu, por exemplo), nos mostra as variações dos recursos para apreender a literatura, sem jamais sufocá-la em avaliações mensuráveis. Os *não-conceitos* blancotianos operam muito bem na narrativa de Maria Gabriela Llansol. A montagem de uma trama tão múltipla e rica, desviando-se de uma recepção comum e ornando um estilo muito próprio no qual obriga o leitor a se debruçar em um texto mais desafiante, numa espécie de jogo competitivo no qual existem diversas saídas para se vencer os enigmas do livro.

O estilo inconfundível de Llansol nos conduziu para esquemas que refletissem criticamente o trato com o fazer literário sob o epíteto de escritura. Em *Um beijo dado mais tarde*, a narrativa se viola por constantes ações extáticas e variados clímax: *as cenas fulgor*, por exemplo. As imagens vaporizantes, os solilóquios e a vivência de alma com os objetos apresentam uma leitura não convencional de um texto literário. O grau de hibridismo com outros gêneros literários, como a poesia e alguns elementos dramáticos, ampliam nossa compreensão tão acomodada de literatura e nos provoca novas experiências com o *não-dito* do texto. A escritura llansoliana é amadurecida, pois abrange questões de difícil comunicação e entendimento e evidencia a recusa em se ater a um começo, meio ou fim. Com isso, nos convida a participar de uma alquimia da escrita com profundo olhar de contemplação. Por fim, ilustremos com as palavras da própria Maria Gabriela a demanda desse jogo de amor e falta com a palavra inebriante que se alimenta de escritura:

“Amada profundamente mal, amada profundamente,  
e sem saber”, traçou *o pé do lápis* na ombreira da porta.

É dessa profundidade que Témia sofreu, e morre.  
Profundidade que era pão, sopa com pão e palavras, e  
uma colher de azeite virgem onde brilhava já, mas por  
levar até ao fim, a redenção penetrante da Casa.

“Ana ensinando a ler a Myriam, disse eu,  
acabará por encontrar o último fragmento do objectivo  
que nos falta”. (LLANSOL, [1990], grifo da autora, p. 117).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AMARAL, Fernando Pinto do. A escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 132/133, p. 196-200, abr./set. 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANTONIO, Houaiss. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

AUDI, Robert. **Dicionário de Filosofia de Cambridge**. São Paulo: Paulus, 2006.

BARRENTO, João. **Um ritmo poético fugindo... Hölderlin – Llansol – Hölder**. In: Um nome de fulgor Maria Gabriela Llansol (1931 - 2008). Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 21-34.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Bilkstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BLANCHOT, Maurice. **Une voix venue d'ailleurs**. France: Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. **Uma voz vinda de outro lugar**. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

\_\_\_\_\_. **La part du feu**. France: Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Le livre à venir**. France: Gallimard, 1959.

\_\_\_\_\_. **A conversa infinita 1:** a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.

\_\_\_\_\_. **A conversa infinita 3:** a ausência de livro. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

\_\_\_\_\_. **A conversa infinita 2:** experiência limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **L' espace littéraire.** France: Gallimard, 1955.

\_\_\_\_\_. **L'entretien infini.** France: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **L'écriture du désastre.** France: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. **The writing of the disaster.** Translated by Ann Smock. USA: University of Nebraska, 1986.

BRANCO, Lucia Castello. Tratado sobre cartas de amor em memória de Maria Gabriela Llansol. **O fio de água do texto.** Belo Horizonte. Disponível em: <<http://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2013/07/04/cartas-ao-espaco-7/>> Acesso em: set. 2013.

\_\_\_\_\_. **A branca dor da escrita.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

\_\_\_\_\_; ANDRADE, Vania Baeta. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 45-60, jan./jun. 2012.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Crítica: a arte de espantar a arte e segurar sua sombra. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, p. 01-12, dez. 2011.

\_\_\_\_\_. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 215-233, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Negatividade e morte no pensamento de Maurice Blanchot. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 182-190, abr./jun. 2013.

CADERNO de leituras: Selecção de artigos publicados na imprensa generalista portuguesa em torno de alguns livros de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Mariposa Azul: Espaço Llansol, 2011.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANTINHO, Maria João. Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol. **Faces de Eva**, Lisboa, n. 2, p. 70-88, 2004.

COELHO, Jacinto do Prado. **Maria Gabriela Llansol**. In: \_\_\_\_\_. Antologia da ficção portuguesa contemporânea. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

COELHO, Eduardo Prado. **Maria Gabriela Llansol**: o texto equidistante. In: CADERNO de Leituras. Lisboa: Mariposa Azul, 2011, p. 30-32.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pensar em não ver**. In: Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Santa Catarina: Editora da UFSC, 2012, p. 64-89.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. **O pensamento do exterior**. In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. ePub.

GUERREIRO, António. O texto nómada de Maria Gabriela Llansol. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 91, p. 66-69, mai. 1986.

\_\_\_\_\_. **Fuga musical**. In: CADERNO de Leituras. Lisboa: Mariposa Azul, 2011, p. 07-09.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

JOBIM, José Luis. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KRENAK, Ailton. **Antes, o mundo não existia**. In: Tempo e História. (Org.) Adauto Novais. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992, p. 201-204.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um beijo dado mais tarde**. Lisboa: Rolim, [1990].

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Um falcão no punho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

\_\_\_\_\_. **A Literatura, muitas vezes**. In: CADERNO de Leituras. Lisboa: Mariposa Azul, 2011c, p. 25-26.

\_\_\_\_\_. **O livro das comunidades**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

\_\_\_\_\_. **A restante vida**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Teoria da des-posseção**. Lisboa: Averno, 2013.

\_\_\_\_\_. **A estranheza-em-comum**. São Paulo: Lumme Editor, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012b.

LOURO, Regina. **A escrita errante de Maria Gabriela Llansol**. In: CADERNO de Leituras. Lisboa: Mariposa Azul, 2011, p. 10-11.

MENEZES, Roberto Bezerra de. **A interminabilidade e a incomunicabilidade da escrita: confluências entre Herberto Helder e Maurice Blanchot**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

MOSÈS, Stéphane. Kafka, leitor de Homero. Trad. Rodrigo Ielpo. **Revista Cult**, São Paulo, n. 194, ano 17, p. 38-40, set. 2014.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOURÃO, José Augusto. Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 143/144, p. 80-86, jan. 1997.

MOURÃO, Luís. Silvina Rodrigues Lopes: aprendizagem do Incerto. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 131, p. 248-249, jan./mar. 1994.

NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **Tempo**. In: *Palavras da crítica*. (Org.) José Luis Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 343-365.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAMOND, Charles. **Le vocabulaire de Jacques Derrida**. Paris: Ellipses Édition, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. 3.

SANTOS, Maria Etelvina. Pensar a luz. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 161/162, p. 377-380, jul./dez. 2002.

SEIXO, Maria Alzira. **Maria Gabriela Llansol a literatura enquanto instituição**. In: *Caderno de Leituras*. Lisboa: Mariposa Azual, 2011, p. 28-29.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **O beijo partido**. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.

TRAJANO, Vieira. **Édipo rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VIVÈS, J.M.; DUTRA, R.; BATALHA, C. O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional. **O Marrare**, São Paulo, n. 11, p. 65-74, 2009.