

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS

Erick Gontijo Costa

Curso de silêncio

Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas

Belo Horizonte
2009

Erick Gontijo Costa

Curso de silêncio

Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, elaborada sob a orientação da Prof^ª. Dra. Lucia Castello Branco.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Ficha catalográfica elaborada pelos bibliotecários da Biblioteca FALF/UFMG

Costa, Erick Gontijo.
L791a.Yc-c Curso de silêncio [manuscrito]: Maria Gabriela Llansol e a escrita das
imagens curativas / Erick Gontijo Costa. – 2009.
107 f., enc.

Orientadora: Lucia Castello Branco.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 101-107.

1. Llansol, Maria Gabriela, 1931 - Amigo e Amiga: curso de silêncio –
Crítica e Interpretação – Teses. 2. Llansol, Maria Gabriela, 1931 –
Linguagem – Teses. 3. Psicanálise e Literatura – Teses. 4. Literatura –
Filosofia – Teses. I. Castello Branco, Lucia. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.341

Agradecimentos

A Lucia Castello Branco, pelo que passa como nada mais passa na vida, nada, senão ela, escrita.

A Maria Gabriela Llansol, pela santidade leiga.

A Isabela de Carvalho Monteiro, por suportar o peso de algumas palavras, quando eu já não mais podia.

A Ruth Silviano Brandão, pelo atrito que o pensamento permite.

A Vania Baeta, por acolher estas palavras pobres que restam.

A Ram Mandil, por ser possível caminhar sem olhar para baixo, quando não há mais chão.

A Maria Elisa Arreguy, pelo encontro inesperado do diverso na paisagem da escrita.

A Sérgio Laia, pelo diálogo sobre as bordas da escrita.

A meus pais, distantes como a palma da mão.

A Alexandre Fantagussi e a Rafael Reis, pelas “seriedades” de nosso percurso comum.

A comunidade dos que se movem num instante fixo, Pausa.

A João Rocha, a Luciana Brandão e a Dannielle Starling, companheiros filosóficos.

A José Marcos Resende, pelo destino certo de uma carta.

A Faculdade de Letras da UFMG e a FAPEMIG, por terem viabilizado esta dissertação.

A todos os outros distantes, aqui.

Sumário

Agradecimentos.....	4
Sumário	5
Resumo.....	7
Résumé.....	8
Introdução - Prova improvável.....	9
Capítulo I – A escrita, o <i>phármakon</i>	11
Efeito <i>phármakon</i>	11
Salvação desastrosa.....	13
Curso de silêncio: tratamento pelo fulgor	15
Suave narcose.....	19
Escrita, objeto encarnado	23
Justa passagem	25
Do <i>corpus</i> melancólico à textualidade	27
Capítulo II – A cura, o fulgor.....	31
Conto e cura	31
O curso silencioso do fulgor.....	34
Um novo habitante	39
Cura D’iris: o fulgor.....	43
Esquecimento, apagamento	55
Capítulo III – O corp’ a’ screver	67
As figuras: nós construtivos.....	67
A textualidade: o ressaltado de uma frase.....	69
O mundo em uma semente semântica.....	72
O corpo autônomo da escrita.....	77
A cura dos nomes	85
O corp’ a’ screver	88
As imagens curativas.....	91
A atividade fisiológica textual.....	96
Conclusão – A condensação narrativa.....	98
Referências.....	102



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3409-5112 – Fax: (31) 3409-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada '*Curso do silêncio*': *Maria Gabriela Llansol e a escrita das imagens curativas*, de autoria do Mestrando ERICK GONTIJO COSTA, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lucia Castello Branco - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Ruth Junqueira Silviano Brandão - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vânia Maria Baeta Andrade - UFOP

Prof. Dr. JULIO JEHA

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de março de 2009.

Resumo

Este trabalho pretende investigar o efeito de tratamento da escrita na obra de Maria Gabriela Llansol, através das operações da condensação narrativa, da fulgorização e das imagens curativas. Para isso, articulamos conceitos extraídos de textos da teoria da literatura, da filosofia e da psicanálise – que se propõem analisar a experiência de escrita e seus efeitos para o sujeito que escreve – à obra da autora portuguesa, mais especificamente, ao livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*.

Résumé

Ce travail veut faire des investigations sur les effets de traitement de l'écriture dans l'oeuvre de Maria Gabriela Llansol, à travers des opérations de condensation narrative, de la fulguration e des images curatives. Nous avons articulé des concepts extraits des textes de la théorie de la littérature, de la philosophie et de la psychanalyse – lesquels se proposent d'analyser l'expérience de l'écriture e ses effets pour le sujet qu'écrit – a l'oeuvre de l'auteur portugaise, spécifiquement leur livre *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*.

Introdução - Prova improvável

É preciso um ponto qualquer, arriscar uma palavra, para o começo. Palavra, em certa medida, escolhida ao acaso, por ninguém. Palavra de ninguém, a nossa. Um voto: que a essa palavra mantenhamo-nos fiéis, a despeito de nós mesmos, até o fim. Nossa primeira palavra é a experiência. Apagada, dura, permanecerá: escrita. Mais ao fim, veremos: um ponto que desde sempre esteve, permanecerá lá.

Dar passagem a essa palavra muda, viva, aquela resultante de um encontro, o encontro com uma certa experiência de escrita. Sobre a experiência a que me refiro, Maurice Blanchot, em seu *Espaço Literário*, afirma: “Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada”¹.

A experiência à qual visio aqui dar testemunho é regida pela leitura dos textos de Maria Gabriela Llansol, da psicanálise freudiana e lacaniana e de teóricos da literatura os quais pensam a arte de escrita como uma experiência na qual vida e obra se perpassam, e não exatamente como um artifício de representação de uma vida dada *a priori*. Para orientar o encontro e a separação entre esses textos de campos distintos, escolhemos uma terceira palavra, para entrelaçar experiência e escrita: “tratamento”, do ponto de vista psicanalítico; “cura”, do ponto de vista do texto llansoliano. Assim, teríamos como foco uma experiência de escrita não exatamente literária – mas também não completamente estranha à literatura – a qual teria em seu horizonte algo próximo a um tratamento, no sentido psicanalítico. Tratamento ou cura que se dão no texto, ao texto, mas, certamente, têm efeitos na tradição de escrita literária e nos que vivenciam tal experiência.

Talvez as questões aparentemente centrais desta dissertação possam derivar da definição blanchotiana de experiência anteriormente mencionada: como uma experiência de escrita poderia, em alguns casos, modificar o “eu” que escreve, e, mesmo, (re)constituí-lo? Que ponto toca a escrita e seria capaz da renovação, tratamento, cura daquele que por sua experiência é atravessado? Questões fundamentais nesta dissertação, as quais talvez dissimulem uma questão mais central, ainda imprecisa, que parece dizer respeito à abordagem

¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 83.

de algo fugidio em meio à escrita, e não apenas à renovação de um eu. Um ponto mais além, algo de que o eu renovado por esse encontro só daria testemunho como uma prova improvável. Talvez se trate do encontro com o “ser” a que se refere Blanchot, um dos nomes para o que a escrita toca, mas a ela escapa. Encontro a partir do qual, em níveis variados para cada pessoa, não apenas o eu seria alterado, mas também o corpo que lhe serve como suporte seria, em certa medida, reconfigurado em seu modo de operar. O **encontro inesperado do diverso**², afirmaria Llansol.

Antecipemos, de modo ainda e talvez para sempre vago, injustificado: uma experiência de escrita é atravessamento de espelhos, baliza do esquecimento, passagem de vida, ascensão do que é.

² LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994, p. 135-147.

Capítulo I – A escrita, o *phármakon*

Efeito *phármakon*

Sabe-se, há muito, da capacidade de as palavras conduzirem aqueles que delas se valem a caminhos desconhecidos, inseguros, sem garantias e muitas vezes sem retorno. Felizmente, há também, no mesmo fio de perdição ditado pelas palavras, a chance de alguma salvação, que de modo algum dispensa a errância, o desastre, a travessia de ruínas, mas com destino, com fim, o qual se busca às cegas e sem garantias, e que desde o princípio se faz presente, invisível, intangível, imperativo. Derrida, comentando essa potência ambígua da palavra, demonstra, em *A farmácia de Platão*¹, como o vocábulo grego *phármakon* pode remeter ao mecanismo das palavras que funcionam ao mesmo tempo como empecilho a qualquer ordem (a discursiva), mas também como caminho para se chegar a ela. Assim, o *phármakon* é apreendido na filosofia platônica como impureza, parasita, algo “inessencial e, no entanto, nocivo à essência, de um excedente que não se *deveria ter* acrescentado à plenitude impenetrada do dentro”². Essa plenitude seria “aquilo ao que o *phármakon* não se deveria ter acrescentado, *parasitando-o*, assim, *literalmente*: letra instalando-se no interior de um organismo vivo para lhe tomar seu alimento e confundir a pura audibilidade de uma voz”³. Para se livrar dele e se restabelecer a ordem, gerar algum centramento, em que haja claramente demarcação entre dentro (essência) e fora (inessencial) – ordem pretensa, poder-se-ia afirmar atualmente – seria necessário recorrer a ele mesmo, ao veneno que se torna remédio:

A cura pelo *lógos*, o exorcismo, a catarse anularão, pois, o excedente. Mas esta anulação, sendo de natureza terapêutica, deve apelar àquilo mesmo que ela expulsa e ao excesso que ela *põe fora*. É preciso que a operação farmacêutica *exclua-se de si mesma*⁴.

¹ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

² Ibidem, p. 77.

³ Idem.

⁴ Idem.

Eis, então, que o remédio, a palavra (*lógos*) deve anular, na lógica platônica, o que de si é resto, o que de si é excesso. Essa seria a cura pelo *lógos*, concebida platonicamente: a palavra diurna, de pensamento claro, expulsando o dizer da noite. A síntese paradigmática dessa cura seria a expulsão da palavra poética, parasita da *pólis*.

Mas a literatura (ao menos a que aqui nos interessará) é o que se compõe justamente de restos, de escombros, de letras decaídas de uma vida. Letras que não entenderemos exatamente como parasitas de corpos ordenados, acabados, e sim como o que deles resta, quando atravessados pela lâmina da palavra: **Restante Vida**⁵. O que deles comporta uma vida autônoma, mínima, singular, sem nome que a possa evocar.

No campo das belas-letas, a literatura visaria a eliminar o que lhe parece excessivo na suposta realidade a qual se pretende representar, a fim de que tudo esteja bem enquadrado, em foco, na justa medida, devidamente mimetizado. Entretanto, esse excesso deitado fora invariavelmente retorna na cena da escrita, por exemplo, em estéticas de duplicação ou de estranheza, nas quais a palavra de sentido claro parece abismar-se, deparar-se com seus limites.

Quanto às literaturas que parecem exceder o próprio campo, ou tão-somente escritas, escrituras, nas quais a representação já não está mais em primeiro plano, as vertentes de remédio e veneno da palavra não se dissociam. É o que sinaliza Jaques Derrida, mais ao fim de suas reflexões em *A farmácia de Platão*: “Não se pode mais separá-las uma da outra, pensá-las à parte uma da outra, ‘etiquetá-las’, não se pode na *farmácia* distinguir o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do mortal, o primeiro do segundo, etc”⁶.

Decorre dessa condensação das potencialidades benéficas e malélicas da palavra não mais uma aposta na escrita como algo que daria um tratamento ao excesso como o que se

⁵ *A Restante Vida* é título de um livro de Maria Gabriela Llansol, de 1983, que compõe, ao lado de *O livro das comunidades* e *Na casa de julho e agosto*, de 1984, a trilogia intitulada "Geografia dos Rebeldes". No prefácio de *O livro das comunidades*, assinado por A. Borges (talvez uma figuração de Llansol, talvez de Augusto Joaquim, um dos primeiros **legentes**), pode-se ler sobre a *Restante Vida*: “Todos cremos saber o que é o Tempo, mas suspeitamos, com razão, que só o Poder sabe o que é o Tempo: a Tradição segundo a Trama da Existência. Este livro é a história da Tradição, segundo o espírito da Restante Vida (...) O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da outra Forma de Corpo” (LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, p. 9-10). Nesta dissertação, utilizaremos o significante llansoliano **Restante Vida**, que se faz presente em diversos momentos de sua obra, como uma nomeação da vida que se inscreve no texto, da vida que nele resta escrita.

⁶ DERRIDA, op. cit., p. 122.

deve excluir. Nem exatamente uma salvação puramente positiva, nem uma experiência de pura perdição. Veremos, ao longo deste texto, o que vem a ser o duplo potencial poético das palavras no qual se aposta encontrar alguma salvação.

Salvação desastrosa

Maurice Blanchot, em um ensaio intitulado “Kafka e a exigência da obra”⁷, realiza uma leitura da experiência de escrita kafkiana, na qual transparece uma certa função da escrita para o autor. A partir da leitura blanchotiana dos textos de Kafka, no caso, os diários, podemos extrair uma lógica de funcionamento da escrita como salvação para Kafka, a qual parece operar, em certa medida, no texto llansoliano.

Em um de seus diários, no dia 28 de julho de 1914, Kafka escreve: “Minha incapacidade para pensar, observar, constatar, para me recordar, para falar e participar da vida dos outros, torna-se cada vez maior; viro pedra... Se não me salvo pelo trabalho, estou perdido”⁸. O trabalho a que Kafka se refere, nesse momento desastroso de sua vida, é o de escrita. Sobre essa tarefa e sua função, Blanchot apõe:

Mas por que esse trabalho poderia salvá-lo? Parece que Kafka teria precisamente reconhecido nesse terrível estado de autodissolução, onde está perdido para os outros e para si mesmo, o centro de gravidade da exigência de escrever. Onde ele se sente destruído até ao fundo nasce a profundidade que substitui a destruição pela possibilidade da criação suprema. Maravilhosa reviravolta, esperança sempre igual ao maior desespero, e como se compreende que, dessa experiência, ele extrai um movimento de confiança que não questionará de bom grado⁹.

A exigência de escrever se manifesta, para Kafka, em meio à perdição, em meio à autodissolução, ao desatamento dos laços que o unem às pessoas e à realidade. O que aqui mais nos interessa é que, diante dessa situação de desvanecimento, Kafka responde escrevendo. Escreve porque as condições necessárias à escrita, na visão de Blanchot, estão dadas. Diante do vazio, do desamparo, Kafka está diante da obra por se escrever. Perdido, salva-se. O que o desespera, a sua situação, confere-lhe esperanças: “Agora recebo o salário

⁷ BLANCHOT, op. cit., p. 50-79.

⁸ Ibidem, p. 56.

⁹ Ibidem, p. 56-57.

da solidão. É, apesar de tudo, um salário mingüado. A solidão só traz punições. Não importa, sou pouco afetado por toda essa miséria e mais decidido do que nunca... Escreverei a despeito de tudo, a todo o custo: é o meu combate pela sobrevivência.”¹⁰ A escrita como instrumento de salvação lhe aparece como uma decisão, uma postura ética no mundo que se desmorona a sua volta. Escrita que, se não o salva da precária situação em que se encontra, salva-o, entretanto, da completa perdição pessoal, ao conferir-lhe forças para continuar, ao menos, escrevendo uma das mais geniais obras da literatura. “Uma defesa do nada, uma precaução do nada, um sopro de alegria emprestado ao nada, eis a arte”¹¹, podemos acrescentar com Blanchot.

Se retomarmos a noção de escrita como *phármakon*, veremos, então, que no momento em que recortamos da vida de Kafka, a partir da leitura blanchotiana, a escrita não operou como veneno ou remédio, de modo excludente, mas como veneno e remédio ao mesmo tempo. Foi necessário a ele perder-se para se deparar com a obra por se fazer. Escrever foi para o autor encontrar-se na perdição, salvar-se em meio a uma situação desastrosa. Entretanto, não se trata de um eu que se reencontra, que se recupera pela escrita, mas de um eu que se reinventa a si e ao mundo, por escrito. Afinal, escrever é realizar uma passagem, deixar a própria voz ao sacrifício e dar voz à obra, passar “do ‘Eu’ ao ‘Ele’ sem rosto”¹². A esse movimento de queda, necessário para que o escrito advenha, Blanchot nomeia desastre:

Se o desastre significa ser separado da estrela (o declínio que marca a errância, assim que se interrompeu a relação com o acaso do alto), ele indica a queda sobre a necessidade desastrosa. A lei seria o desastre, a lei suprema ou extrema, o excessivo da lei não codificável: isso a que nós somos destinados sem ser concernidos? O desastre não nos olha, ele é o ilimitado sem olhar, o que não se pode mensurar em termos de fracasso nem como perda pura e simples¹³.

Nesse movimento de se separar da própria voz, algumas vezes já perdida antes de se escrever, a obra imperativamente irrompe e algo se escreve. O eu submetido à escrita soçobra, fracassa, mas a escrita, não. Não há, pois, apenas perdas. Arrisca-se a própria identidade no escrito, mas algo advém: uma obra. Os efeitos dessa passagem se fazem sentir.

¹⁰ Ibidem, p. 57.

¹¹ Ibidem, p. 67.

¹² Ibidem, p. 20.

¹³ BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. France: Gallimard, 1980, p. 9. Tradução nossa.

Veremos mais claramente esse processo na análise do texto sobre o qual nos voltaremos ao longo desta dissertação.

Curso de silêncio: tratamento pelo fulgor

O texto em questão é a obra de Maria Gabriela Llansol, mais especificamente seu livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*¹⁴. Nesse texto, aquela que escreve abre-se a uma experiência de escrita como quem se lança ao acaso, sabendo não haver garantias. A aposta é tão-somente no vital e mortífero potencial poético das palavras, sua vertente *faca só lâmina*¹⁵, como diria João Cabral de Melo Neto, aquela capaz de, no mesmo golpe, delimitar, precisar com seu corte, mas também ferir aquele que dela se vale. Uma espécie de apoio sem apoio. Nas palavras de Llansol:

porque demasiado implacáveis se podem mostrar as sombras
da vida

peço apoio aos que não têm onde se apoiar,
àqueles que conhecem com mais qualidade a força da sombra
e da exclusão

e o recado que recebo é sempre idêntico (até que o meu *sou*
veja que assim é)

o sem apoio apóia-se na falta de apoio
que leio (ou a ler)

o poema é sem apoio¹⁶.

Diante das implacáveis sombras da vida, Llansol aposta na escrita e no seu poder poético como suporte de uma vida. A narrativa concentrada no seu poder de contenção, uma condensação narrativa de uma vida, tecida pelo que a autora nomeia **dom poético**¹⁷. Sobre essa condensação narrativa, a escritora afirma:

¹⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

¹⁵ NETO, João Cabral de Melo. Uma faca só lâmina. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 181-195.

¹⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 167-168.

¹⁷ Os significantes de Llansol serão utilizados em negrito, ao longo do texto.

Eu vou envelhecer com os cabelos puxados para trás _____
cabelos grisalhos, corpo cheio, rugas e concentração narrativa

vou envelhecer
com os cabelos puxados para trás e sem quebra das minhas
escalas musicais,
apenas a seqüência dos números dos episódios se quebrará¹⁸

Aposta-se na concentração das imagens – operação nomeada **fulgor** –, no tratamento do texto pelo **fulgor**, pela condensação narrativa que se vale da técnica do poema, de seu caráter rítmico e concentrado. Operação realizada com o rigor numérico de quem conta a vida de modo calculado, com a presença de excessos contidos, sem dispensar o acaso e certa errância. Resulta que:

no fim, há uma esfera de belo de um lado, e uma esfera de
pensamento no outro;
no mesmo lugar as figuras percorrem um caminho que as de-
sorienta como um pêndulo;
o estrondo da deflagração sobe _____
sou eu tentando segurar no meu peito a minha unidade _____

o leme que veio dar ao poema¹⁹

Portanto, uma narrativa que visa ao estético, já que o seu leme, sua orientação, é o poema ou aquilo a que a autora nomeia **dom poético**: “O Dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**”²⁰.

A essa experiência de escrita, há, sem dúvida, um corpo a lhe dar suporte, há a transposição dos afetos em imagens, há a constituição de um corpo escrito, de um **corp’a’screver**²¹, nas palavras da autora. Corpo enlaçado entre o texto e a que escreve, corpo de imagens nuas, corpo nem exatamente da que escreve nem do texto e de sua paisagem. Corpo dinâmico na dependência do movimento da escrita. Por isso a grafia dá-se em um só golpe: **corp’a’screver**. No seguinte fragmento, extraído de *O começo de um livro é precioso*,

¹⁸ LLANSOL, 2000, p. 164.

¹⁹ Ibidem, p. 165.

²⁰ LLANSOL, 1994, p. 120.

²¹ Trata-se de um significante llansoliano presente em diversos momentos de sua obra. No já referido prefácio ao *Livro das Comunidades*, afirma-se: “Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp ‘a’ screver. Só os que passam por lá, sabem o que é isso. E que isso justamente a ninguém interessa. (...) O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo” (p. 10). Tomaremos o significante **corp’a’screver** como referencial para pensarmos a “Outra Forma de Corpo”, associando-o à noção de **Restante Vida**.

parece desdobrar-se essa idéia de enlaçamento entre quem escreve e o escrito como fundamento de um corpo que se constitui.

A mancha de tempo sobre o tampo da secretária
Respirava na margem de um lago turvo. Fragmentos
De um corpo interrompiam os caminhos por onde meu
Corpo viera. E, mais longe, outros fragmentos continuavam
A progredir na mesma direção esgarçando as imagens
Que, do exterior, obscureciam as janelas. Enquanto não
Me reunisse (e as escrevesse), a claridade não seria a
Medida do tempo que me liberta. Só depois reparei
Que um corpo tenso arfava nas imagens nuas que
Lhe serviam de aparelho de respiração²².

Nesse fragmento, não é fácil afirmar com clareza de quem é o corpo de que se fala. Há pronomes pessoais para orientar. Mas de quem é a voz que fala? Os pronomes imprecisam-se. Não há um referencial exato, um pronome “eu” que nos permita dizer: “sim, é a autora e apenas ela, o seu eu a falar”. Quem, ali, relata a constituição de um corpo? Por ora, mantenhamos a questão em suspenso. Há, a princípio, um corpo e fragmentos de outro corpo. Há também, sem dúvida, ao fim, um corpo resultante da reunião de fragmentos imagéticos de corpos, o qual respira (lembremos que o ritmo e a respiração são traços fundantes do poema), arfa em meio a **imagens nuas**, imagens puras, imagens de si, imanentes a si. Aparelho poético que permite a respiração, a escrita, a leitura. Ou tão-somente **corp’a’screver**. Talvez seja ele próprio a relatar sua construção.

Assim como Kafka aposta na escrita como salvação, no momento mesmo em que a escrita é sua perdição, Llansol, em *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, faz uma aposta e constata a eficácia, seja ela momentânea ou não, da escrita. O livro em questão volta-se para a experiência da perda amorosa, da decepção da morte. Partindo desse ponto, há uma tentativa de superação da perda, através do apagamento de seus traços. Há uma vida tocada por uma morte e a tentativa de seu apagamento. Procuraremos, inicialmente, apenas apresentar a operação de escrita realizada nessa obra, o que certamente deixará por comentar aspectos relevantes a serem desdobrados mais à frente. Assim a autora apresenta o seu curso, o curso de sua escrita e a vida que ali está em questão:

Estes fragmentos, curso de silêncio de 2004, estão desprovidos de um elo lógico. Eles contêm a maior experiência de dor de uma mulher resistente. Serviram de matéria de ensino oral sobre a ferida da morte na escola do vale

²² LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003 (B), p. 324.

– e o aberto silêncio envolvente; uma pequena aluna disse a outra que estudava *o que tem sete dobras, ou sete lâminas*, num nevoeiro claro.

Quem o disse não fui eu, foi aquela outra, talvez minha constante semelhante; ela chorava, porque sofria a resistir. Depois, deixou de sofrer, numa alegria de decepção. Melhor que lágrimas²³.

Destaquemos, inicialmente, a expressão “alegria de decepção”. Não ressoaria nela a dupla vertente do *phármakon*, operando simultaneamente como remédio e veneno, conforme o apontamos em Kafka? E, se tal experiência é “melhor que lágrimas”, visa certamente a um atravessamento da dor, da perda, uma elaboração, um tratamento, uma salvação. Desastrada²⁴, no sentido blanchotiano, pois a voz que narra já é outra. Há uma separação, uma passagem de um eu a um ele, a um “constante semelhante”, que é inevitavelmente outro a quem se dá voz. A que escreve aparta-se da dor da perda amorosa, separa-se na escrita.

Para a dor, há uma dosagem, uma redução. Mas, se o que dá tratamento pode ser também droga, no sentido tóxico, é necessário dosar para se obter um bom efeito. Operação que poderíamos traduzir no seguinte fragmento:

O amor tem dosagem.
Principia por ser um líquido escuro numa farmacopéia
Abandonada. Espesso, espera ser dividido em porções
Mais líquidas, que o transformem numa porção de cura
Homeopática. Um prazer curado que regressa
À fulgurância. Não desejo rapto
Mas santidade²⁵.

Passa-se da dor da perda amorosa, por meio de sua dosagem, sua redução, ao prazer curado, que retorna em **fulgor**. Sinteticamente, seria esse o método do **fulgor** como tratamento, o qual opera na obra em questão: de um sofrimento vivido a um prazer estético. Um gesto de santidade leiga da escrita, que arrebatava (ou não) o leitor.

Essa passagem executada no texto, na qual um sofrimento vivido transpõe-se em objeto estético, levanta-nos algumas questões, em que a psicanálise e as teorias literárias que

²³ LLANSOL, 2006, p. 35.

²⁴ A tradução adequada ao termo francês “*désastre*” seria “desastre”. Entretanto, propomos, no que se refere à salvação no texto de Llansol, o termo “desastrado”. cremos, assim, retirar a carga trágica contida em “desastroso”, que não se aplica ao texto llansoliano. “Desastrado” parece recuperar a idéia de “queda do astro”, presente no conceito blanchotiano. Agradecemos a Lucia Castello Branco pela sugestão de tradução.

²⁵ LLANSOL, 2003b, p. 175.

com ela dialogam podem nos ajudar. Que tipo de tratamento estaria em jogo no processo de passagem a que nos referimos?

Suave narcose

Inicialmente, tomemos a seguinte afirmação de Freud, em seu “Mal estar na civilização”: “Não existe uma regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo”²⁶. Para nós, está em questão uma salvação possível pela escrita. Parece ser esse o caminho de salvação escolhido por nossa autora. Se ao escritor é dado escolher a escrita ou se ela se lhe impõe seria também outra questão. O fato é que, se ela se impõe a alguns, de algum modo ela opera como tratamento, que pode levar a alguma salvação ou tão-somente ao pior.

Pensemos, primeiramente, a partir do conceito freudiano de sublimação. Trata-se de um conceito psicanalítico problemático que, entretanto, nos auxiliará pontualmente neste capítulo, visando aos seus limites e ao que é possível à arte, mais especificamente à arte llansoliana, realizar diante dos impasses da tarefa sublimatória.

A princípio, em seu “Mal-estar na civilização”, Freud assim apresenta a operação sublimatória: “a tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos pulsionais de maneira que eludam a frustração do mundo externo”²⁷. Tal seria, nas palavras de Freud, “a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias”²⁸. Então, o artista elabora suas fantasias em objetos artísticos e está a salvo das restrições que lhe impõe o mundo externo? Não, nada é tão simples. Mais adiante, veremos, a partir de Lacan, que o mundo interior e o exterior ao psiquismo não se delimitam tão claramente, e que a tarefa sublimatória, por não operar de modo ilimitado com o corpo, com os elementos pulsionais – espécie de energias mortais e vitais operantes no limiar entre corpo e mente –, falha. Freud já o anunciara no mesmo texto com o qual por ora trabalhamos: “o método não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento. Não cria uma armadura impenetrável contra as investidas do destino e habitualmente falha quando a fonte de sofrimento é o próprio corpo da pessoa”²⁹. E ainda: “a

²⁶ FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 91.

²⁷ *Ibidem*, p. 87.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*.

suave narcose a que a arte nos induz não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões, das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real³⁰. Entretanto, não desacreditemos tão rapidamente em tal operação. Afinal, o escritor, nas palavras de Freud, **dá corpo** à sua fantasia, e essa consistência corporal conferida pela escrita pode ser de grande eficácia. Trata-se, como já o dissemos, de uma salvação precária, em algum nível desastrada, de uma saída pelo duplo potencial de remédio e veneno da palavra, a qual Freud nomeia, como vimos, “Suave narcose”.

Vejamos, rapidamente, um exemplo de como se pode mostrar precária a saída pela escrita, principalmente quando não se consegue dosar sua toxidez, suavizar seu efeito de narcose. Há um escritor português contemporâneo, Al Berto, que afirma em seu diário, cujo título é *O medo*³¹, algo interessante sobre essa potencialidade da palavra de levar aquele que escreve adiante, dar-lhe alguma orientação em meio à perdição, junto ao texto, enfatizando, entretanto, o lado tóxico da palavra, sua narcose:

definha-se texto a texto, e nunca se consegue escrever o livro desejado. morre-se com uma overdose de palavras, e nunca se escreve a não ser que se esteja viciado, morre-se, quando já não é necessário escrever seja o que for, mas o vício de escrever é ainda tão forte que o facto de já não escrever nos mantém vivos. morre-se de vez em quando, sem que se conheça exactamente a razão, morre-se sempre sozinho.

nunca fui um homem alegre. morro todos os dias, como poderia estar alegre?

sento-me e medito na busca de novas palavras. tornou-se quase inútil escrevê-las; chega-me saber que, por vezes, as encontro, e nesses momentos readquiro a certeza dalguma imortalidade³².

Nesse fragmento, apesar de sua aguda toxidez, parece-nos, ressoa também a dupla vertente da palavra que vimos apontando. Definha-se na escrita e, se não se escreve, preserva-se vivo para se tornar a escrever. Se a escrita carrega a certeza da morte, algumas vezes irrompe também, certa, a imortalidade, resultante do encontro com “novas palavras”. Palavras que superam seu carácter mortífero, que demovem a língua de seus automatismos e de seus lugares-comuns.

Ainda distante, mas um pouco mais próxima da obra llansoliana quanto à operação de dosagem a que já nos referimos³³, há a obra da autora portuguesa Hélia Correia.

³⁰ Ibidem, p. 88.

³¹ AL BERTO. *O medo*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

³² Ibidem, p. 365.

Em seu texto “A escrita insuportável”³⁴, Hélia desenvolve uma teoria sobre sua relação com as palavras escritas, a partir da seguinte frase de Wiliam Burroughs: “Language is a virus from outer space”³⁵.

Para Hélia, “a palavra-viral propaga-se como qualquer outro vírus,” e “é o medo da morte que o propaga entre nós, os humanos hospedeiros”³⁶. A palavra-viral é, precisa a autora, a palavra escrita. Seriam palavras que acometem, de modo peculiar, certo grupo de escritores, não todos. A eles, os que dão como perdida a luta pelo controle da escrita, Hélia nomeia “Os compelidos”:

Esta espécie de escritores, os compelidos, como lhes chamo, assistem num pavor à geração daquilo que os deforma. Tornados monstruosos como velhos inchados pela gota, paralíticos, rebentam finalmente em pedaços de texto que exalam purulência, vomitam sobre a cama suas personagens, livram-se por uns tempos, da doença que em breve recomeça a sua incubação³⁷.

A escrita, portanto, torna monstruoso o escritor, mas o livra do mal por algum tempo, confere dignidade a esse mal, quando ele se apresenta em livro. Essa vertente dupla da escrita permite à autora elevar o mal, no ato de criação literário, a um “mal sagrado”³⁸. Sobre a função ambígua da escrita para “os compelidos”, para os tocados pela morte, pela palavra-viral inoculada pelo medo da morte, a autora acrescenta:

Escrevemos para quê? Para durarmos, para tendermos à imortalidade. Agindo sob o pavor da morte, os humanos criam a ilusão do tempo pondo as palavras por escrito. Mas a verdade é que o tempo vai nutrir a morte: dando tempo ao que existe é a morte que alimentamos. [...] A morte precisa do tempo para aquilo que ela vai matar se desenvolver³⁹.

Tal como vimos em Al Berto, está em jogo a dupla vertente da palavra: simultaneamente o caráter mortífero e a busca de alguma imortalidade, por escrito. Palavras escritas, exigentes. Aos “compelidos” não é dado livrar-se delas permanentemente. Apenas se livram de modo pontual, no acabamento de um livro.

³³ Ver item: “Curso de silêncio: tratamento pelo fulgor”.

³⁴ CORREIA, Hélia. A escrita insuportável. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 172-182.

³⁵ A autora propõe duas traduções, em seu texto, para a frase de Burroughs: 1 – “A linguagem é um vírus extra-terrestre” (p. 173) e 2 – “A linguagem é um vírus que veio do espaço interestelar” (p. 175).

³⁶ CORREIA, op. cit., p. 172.

³⁷ Ibidem, p. 173.

³⁸ Ibidem, p. 178.

³⁹ Ibidem, p. 172.

Assim Hélia finaliza seu depoimento, testemunhando sua dependência e sua salvação pela escrita:

Eu por mim espero apenas que nenhuma vacina venha trazer-me a paz e libertar-me. Sou dependente da toxina das palavras e espero sempre, saturada, ansiosa, pela visitação das personagens, como esperamos pela chegada dos que amamos mas que nos vão alvoroçar a casa.

O mundo da razão é que me assusta – se a ele me limitasse, endoidecia⁴⁰.

Se o mundo da razão é aquele em que o remédio – a palavra (*lógos*) – deveria anular o que de si é resto, o que de si é excesso, o que parece sair da cena ideal de escrita, a palavra de pensamento claro expulsando o dizer obscuro, Hélia parece saber que a escrita é justamente composta de restos, de escombros, de letras opacas, decaídas de uma vida, nem sempre significativas. Fora do mundo da razão, dá-se sua salvação desastrada.

Mantidas as diferenças fundamentais, escritores como Maria Gabriela Llansol, Hélia Correia e Al Berto ensinam algo a respeito da escrita que é de grande importância para a psicanálise: a escrita poderia salvar-se a si e a quem a experiencia, ainda que seja uma salvação sem garantias – “Esta doença que compele à criação, se determina a violência do ataque, nada garante quanto aos resultados”⁴¹, afirma Hélia. Salvação que se dá no instante mesmo em que a escrita atinge a potência de ato criativo, pois ela, ainda que devastadora, pode engendrar algo de eterno, de imortal.

Essa é a hipótese de Alain Badiou, a respeito das operações realizadas pelo poema e pela análise, quando bem sucedidos. Em seu texto “Por uma estética da cura analítica”⁴², o autor desenvolve, a partir da leitura dos poemas de Mallarmé, a tese de que a operação do poema e a analítica criam, em seu fim, algo de eterno, de imortal, um “sujeito de pensamento”:

Pode-se então dizer que algo é criado como um sujeito sobrenatural, eu digo sobre-natural justamente no sentido de que a situação é artificial e formal, o que quer dizer um sujeito que atravessou a perda e que não é simplesmente a presa, a vítima dessa perda. Isso pode ser chamado de um ‘sujeito de pensamento’. [...] se há um sujeito de pensamento, se há uma vitória sobre a perda, então é preciso compreender que há algo ali que não está mais no tempo, não no tempo natural. Precisariamos então chegar a essa idéia extraordinária de que a análise cria algo de eterno. Isso sempre foi dito do

⁴⁰ Ibidem, p. 182.

⁴¹ Ibidem, p. 178.

⁴² BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *Escola Letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, (2004). Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro.

poema, o poema sempre teve a ambição de criar algo na língua que fosse eterno, algo na língua natural, que fosse sobrenatural⁴³.

Retornaremos ao texto de Badiou, a fim de apresentar mais detalhadamente o que a psicanálise pôde aprender a partir da operação realizada pelo poema. Veremos, principalmente, o modo como uma operação próxima a essa se dá no texto llansoliano.

Antes de darmos prosseguimento às investigações, lembremos que uma questão fundamental na salvação e nos impasses da experiência de escrita parece localizar-se na dosagem que cada autor consegue encontrar para essa dupla potência da palavra em sua obra. Ora “parasita”, ora “vício”, ora “suave narcose”, ora “alegria de decepção”, ora algo que nos parece ser uma direção mais interessante⁴⁴: “um prazer curado que regressa à fulgurância”. Não exatamente palavras parasitas de corpos ordenados, acabados, e sim letras restantes de corpos atravessados pela lâmina da palavra. A **Restante Vida**: é esta, prioritariamente, a direção que pretendemos investigar.

Escrita, objeto encarnado

Outro ponto sobre o qual nos voltaremos foi já anunciado no dizer de Freud: o escritor dá corpo às suas fantasias. Seria a escrita uma encarnação da fantasia em objeto artístico? Detenhamo-nos um pouco nesse ponto. Escrever as próprias fantasias não garante a criação de um objeto estético.

As fantasias, para o neurótico, e os delírios, para o louco, bem ou mal, servem para encobrir algo que a arte, invariavelmente, exhibe ou, se vem para encobrir, sabe muito bem o que encobre. A arte sabe. Já o artista, o cidadão comum que escreve, pode não saber. A arte – a escrita – sabe o que faz. Escrever é uma técnica. Técnica que, entretanto, não dispensa o acaso não-previsto pela técnica. Sob esse ponto de vista, a arte consistiria em fazer algo, de modo estético, com o que escapa à técnica. Sublimar seria uma técnica, um dom de alguns artistas. Mas as técnicas têm limites.

⁴³ Ibidem, p. 242.

⁴⁴ Interessante enquanto efeitos de uma experiência literária para quem escreve ou lê. Afinal, é importante deixar claro, não pretendemos com tal afirmação fazer um juízo sobre a qualidade estética das obras.

No caso de Llansol, parece haver uma consciência das limitações do poder da palavra utilizada pelo viés da representação, do sentido, da comunicação. Diante disso, a autora passa a operar com a potência literal das palavras, em detrimento do sentido. Nessa operação, o texto não dispensa a técnica, e sim cria saídas particulares para lidar com o acaso na escrita. A princípio, deixemos apenas ressoar o nome de algumas **figuras**⁴⁵ que operam nesse limiar da língua: **o desconhecido que nos acompanha; o encontro inesperado do diverso**.

Voltemos à fantasia e ao seu papel na escrita. Freud, embora aponte invariavelmente a fantasia como matéria-prima para a criação artística, percebe não se tratar de uma simples transposição dos elementos fantasiosos em objeto estético.

Devem estar lembrados de que eu disse que o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata **o que julgamos ser seus próprios devaneios**, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor **suaviza** o caráter de seus devaneios egoístas por meio de **alterações e disfarces**, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias⁴⁶.

Haveria, portanto, um tratamento estético conferido pelo artista à fantasia, que permitiria sua manifestação como arte. Atentemo-nos à honestidade de Freud em não afirmar com certeza, mas, sim, declarar que **julga ser** a criação resultante de devaneios, de fantasias

⁴⁵ Assim a autora define a noção de **figura**, em seu livro *Um falcão no punho*, no fragmento “Gênese e significado das figuras”: “À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida a personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo infável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente <<nós construtivos>> do texto, a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (<<este é o jardim que o pensamento permite>>), um animal ou uma quimera” (LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998, p. 130-131).

⁴⁶ FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 157-158.

suavizadas, alteradas, disfarçadas⁴⁷. O escritor seria aquele capaz de suavizar a obscenidade da fantasia e compartilhá-la, não mais como algo a ele pertinente. Há uma separação em jogo, um apagamento daquele que se expõe na escrita. Há uma neutralidade atingida pela arte, uma passagem da vida de um eu, de um cidadão com identidade, a tão-somente uma vida, com a indeterminação que o artigo indefinido lhe confere. Operação que permite o compartilhamento social da... Fantasia? Talvez o “segredo mais íntimo” que permita ao escritor a neutralidade de sua obra seja fazer com que tal fantasia não seja mais a sua, mas uma fantasia de ninguém. Vejamos o que seria esse apagamento, essa passagem de algo fantasioso a objeto estético.

Justa passagem

Para Blanchot, um grande mérito de Kafka é a sua capacidade de, ao escrever, “não fazer de sua desgraça pessoal a medida do infortúnio comum”⁴⁸. Assim, a obra de Kafka se constitui sem medida comum, sem par, sem proporção, sob o signo dessa passagem da voz de um indivíduo a uma voz dispersa, indiferenciadamente coletiva ou de ninguém, mas paradoxalmente singular, já que porta uma assinatura visível, por exemplo, em um adjetivo corrente no discurso comum: o kafkiano.

Estranha palavra, já não-pertencente ao eu, fora do curso do mundo, presente como falha nos discursos correntes, desatada. Palavra escrita:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ti, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. E, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo⁴⁹.

⁴⁷ Ver fragmentos em negrito na citação freudiana.

⁴⁸ BLANCHOT, 1987, p. 66.

⁴⁹ Ibidem, p. 17.

Mantidas algumas particularidades, seria essa técnica de operar com a palavra de modo desenlaçado, sem elos lógicos suficientemente consistentes os quais possam garantir uma comunicação e a existência de um eu que fala para um outro que escuta, a qual, entretanto, não dispensa uma transmissão pelo poder literal de toque da palavra, o que busca Llansol em seu *Curso de silêncio de 2004*. Retomemos um excerto dessa obra para que ressoe um pouco mais: “Estes fragmentos, curso de silêncio de 2004, estão desprovidos de um elo lógico. Eles contêm a maior experiência de dor de uma mulher resistente. Serviram de matéria de ensino oral sobre a ferida da morte na escola do vale – e o aberto silêncio envolvente”⁵⁰.

Uma mulher registra uma experiência e a transmite à maneira de um curso. Atentemos à indeterminação provocada pelos artigos indefinidos e à palavra curso. Não a identidade da que escreve; tão-somente “uma mulher”. A escrita corre em um curso, em uma direção, que serve de curso no sentido de “ensino”, ou melhor dizendo, “transmissão”, já que aparentemente não há uma didática lógica, mas apenas um poder de toque das palavras.

Há uma passagem. Uma vida que se conta e passa. Evoquemos a formulação de Deleuze: “A literatura é passagem de vida”⁵¹. E acrescentemos: a escrita de Llansol, não exatamente literária, é também passagem, no sentido deleuziano. E, se o que se conta não é “a minha vida”, a “vida dela”, mas **uma** vida, sem possessivos, talvez já não nos seja preciso pensar a escrita como narração constituída de fantasias, delírios e, conseqüentemente, estruturada como reflexo da estrutura do psiquismo em suas formas de neurose ou psicose. Apresentemos a formulação de Deleuze que nos servirá, mais à frente, como suporte para se pensar essa passagem que aqui propomos: “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagem de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado”⁵².

Por ora basta-nos, a partir do que apresentamos do pensamento de Deleuze e de Blanchot, saber que não se escreve sem passagem de vida, sem neutralidade, sem apagamento, sem desaparecimento do eu que escreve e conseqüente passagem de vida. O que é também apontado por Freud, ao dizer de uma *ars poética* que permita ao escritor compartilhar seu escrito.

⁵⁰ LLANSOL, 2006, p. 35.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11.

⁵² Ibidem, p. 13.

Do *corpus* melancólico à textualidade

Até aqui, apresentamos o projeto llansoliano, a partir do livro sobre o qual nos deteremos, como a experiência de um processo de tratamento e sua transmissão. Entretanto, esse recorte insere-se em um projeto maior, de dar tratamento a todo um cenário tradicional da escrita literária. Como passagem de um eu a um ele sem rosto, a obra faz laço entre um cenário particular e uma tradição a ser retificada. Esse projeto maior não será o nosso foco, embora, metonimicamente, ao apresentarmos um ponto da obra, acreditamos tocar em todo o corpo da obra. Como afirma a própria autora, “tudo está ligado a tudo e sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte”⁵³. Vamos apenas apresentar, então, esse projeto maior, a fim de demonstrar o ponto de partida de nossas questões.

O cenário sobre o qual a autora busca fazer incidir sua prática é o da escrita e de todos os campos que dela se valem. Sem dúvida, um campo extenso. Pensemos em uma escrita sobre a qual Llansol busca fazer ressoar a sua prática: a escrita literária. Apesar do que seu texto possa sugerir, em termos de ruptura dos gêneros literários, a autora afirma escrever, em última instância, algo no campo do romance:

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo para que continue,
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de
nomear⁵⁴

Nesse fragmento, extraído de um discurso intitulado “Para que o romance não morra”, proferido por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela, atribuído pela APE ao livro *Um beijo dado mais tarde*⁵⁵, em 1991, a autora menciona a morte do romance e uma mutação desse gênero operada em sua escrita, a fim de garantir-lhe sobrevivência. Vejamos qual é esse cenário mortificado a que a autora se refere, quando pensa o romance.

Sabemos tratar-se de um gênero assinalado, desde suas origens, por uma fragilidade, pela ameaça de seu desaparecimento, pela sua própria morte, pode-se dizer. É o

⁵³ LLANSOL, citada por BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000, p. 24.

⁵⁴ LLANSOL, 1994, p. 116.

⁵⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.

que nos apontam, de maneira geral, as teorias do romance e a crítica literária. Georg Lukács afirma, em sua *Teoria do romance*:

O romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. Por isso ele é a forma artisticamente mais ameaçada...⁵⁶

Massaud Moisés, por sua vez, afirma em *A Criação Literária*:

...a identificação do romance com o Romantismo lhe trouxe uma série de conseqüências. Uma delas, certamente a mais grave, é a seguinte: a burguesia, fadada a desaparecer no inexorável ritmo da história, levaria consigo o romance? É possível, mas também pode ser que se transforme *noutra arte*, ou noutra forma paralela de expressão literária⁵⁷.

Desse fragmento, extraímos uma primeira indicação para se pensar a **textualidade** proposta por Llansol: uma “outra arte”, uma “forma paralela de expressão literária”. Veremos, ao longo desta dissertação, em que se constitui essa outra forma, paralela à expressão literária.

Um outro aspecto do romance, que aqui nos interessa, está de certo modo associado ao fracasso do gênero romanesco: é o fato de que ele está fadado a ser um recorte subjetivo. Um recorte, em certa medida, autobiográfico, já que, segundo Lukács, “a forma exterior do romance é essencialmente biográfica”⁵⁸. A forma romanesca é, portanto, um fragmento subjetivo do mundo, um recorte de caráter biográfico, ao qual só é possível abordar o que lhe “seja anterior ou posterior em mera perspectiva e em pura referência ao problema”⁵⁹. Há, portanto, um conflito temporal estruturante na forma romanesca. Trata-se de uma assimetria, de uma não-equivalência entre a representação narrativa limitada pela experiência de uma vida e a eternidade de um suposto mundo objetivo a ser representado. Decorre daí “a melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem o sentido, uma vez passado seu tempo; de o tempo poder passar por cima do que é eterno”⁶⁰.

Dessa dissonância entre a vastidão inapreensível de um suposto mundo objetivo e o restrito ato de uma subjetividade que deseja representá-lo, a partir de um dado momento histórico, decorre, então, um segundo traço do romance: a melancolia. A respeito dessa

⁵⁶ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 72.

⁵⁷ MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 95.

⁵⁸ LUKÁCS, op. cit., p. 77.

⁵⁹ Ibidem, p. 83.

⁶⁰ Ibidem, p. 107.

limitação estrutural do romance, Lukács acrescenta: “a evidência de que o fracasso é uma consequência necessária de sua própria estrutura interna, de que ela, em sua melhor essência e em seu valor supremo, está fadada à morte”⁶¹.

Diante desse impasse, a subjetividade, quando da criação de um romance, divide-se, reflete sobre si mesma, sobre sua limitação, tendo em vista uma autocorreção do excesso de subjetivismo, visando a certa objetividade na forma romanesca, para que essa possa representar “adequadamente” um mundo supostamente dado *a priori*. Tal seria o recurso da ironia romântica⁶². Entretanto, para Lukács, “a mais profunda melancolia de todo grande e autêntico romance”⁶³ apareceria justamente como sinal do fracasso dessa tentativa de uma subjetividade ocultar-se em meio à forma romanesca, visando à objetividade:

A objetividade do romancista é para tanto um simples sucedâneo formal: ele torna possível a configuração e arremata a forma, mas a própria maneira do remate indica com um gesto eloqüente o sacrifício que se teve de fazer, o paraíso eternamente perdido que foi buscado mas não encontrado, cuja busca infrutífera e desistência resignada dão fecho ao círculo da forma⁶⁴.

Diante desse cenário certamente pessimista, melancólico, em que não se vê mais perspectivas para o romance, Lukács conclui:

A evolução histórica não foi além do tipo do romance da desilusão, e a mais recente literatura não revela nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos: há um epigonismo eclético de antigas espécies de configuração, que apenas no formalmente inessencial – no lírico e no psicológico – parece ter forças produtivas⁶⁵.

Da saturação do paradigma melancólico do romance, Llansol parece saber bem. A autora aponta o cerne da questão, o seu ponto vazio em que algo outrora se apresentou:

... se, há muito, se fala da morte do romance e,
apesar disso, se continua a escrever romances,
é porque,
dessa escrita,
a vibração definitivamente se ausentou...⁶⁶

⁶¹ Ibidem, p. 122.

⁶² A respeito, ver LUKÁCS, op. cit., p. 74 e 75.

⁶³ LUKÁCS, op. cit., p. 86.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Ibidem, p. 158-159.

⁶⁶ LLANSOL, 1994, p. 118-119.

Frente a esses sinais de desgaste e a possível morte por saturação do romance, a autora lança a seguinte questão: “Como romper estes cenários de já visto e revisto que nos cercam?”⁶⁷ Em resposta, ela se propõe a deslocar a direção desse paradigma, operar um corte na tradição do romance melancólico, por meio de sua **textualidade**.

Para isso, Llansol propõe um **tratamento** da língua e uma diferente postura em relação à experiência da escrita literária. Tal tratamento consiste na mutação do estilo, das frases e dos vocábulos:

É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível⁶⁸.

[...]

Pela mutação do estilo, pela mutação frásica e pela mutação vocabular, pelo tratamento do que mais universal foi dado ao homem – um lugar e uma língua –, ela (a textualidade) abre caminho à emigração⁶⁹ das imagens dos afectos, e das zonas vibrantes da linguagem⁷⁰.

Desse projeto, extraímos nossa direção: o deslocamento do centro nevrálgico do romance, a mutação da narratividade, o acesso ao **fulgor**, o tratamento da língua por meio do **dom poético**, a emigração das zonas vibrantes da linguagem.

Vejam, agora, o percurso da autora na obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, de modo um pouco mais detalhado, a fim de tentar fazer avançar as questões lançadas.

⁶⁷ Ibidem, p. 120.

⁶⁸ Grifo nosso.

⁶⁹ Grifo e parêntesis nossos.

⁷⁰ LLANSOL, 1994, p. 116 e 123.

Capítulo II – A cura, o fulgor

Conto e cura

Retomemos a hipótese que, até aqui, orientou-nos: no ofício de escrita, está em jogo alguma salvação, algum tratamento, seja ele parte explícita ou não de uma obra. O escritor visa prioritariamente a escrever: sua necessidade é a construção de um objeto estético. Entretanto, a experiência de escrita tem, contingencialmente, efeitos sobre quem escreve ou lê. Na obra de Maria Gabriela Llansol, o efeito contingencial de tratamento da escrita é testemunhado em várias passagens. Especialmente, como veremos, no livro *Amigo e Amigo – curso de silêncio de 2004*.

Em *Rua de mão única*¹, de Walter Benjamin, há um fragmento intitulado “Conto e cura”, que parece convergir com a hipótese da existência de um efeito de tratamento na escrita:

A criança está doente. A mãe a leva para a cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. Como se deve entender isso? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular que deveria existir nas mãos de sua mulher. Porém, dessas mãos ele disse o seguinte: – Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo não se poderia descrever sua expressão... Era como se contassem uma história. – A cura através da narrativa, já a conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg. Não é só que repitam a fórmula mágica de Odin, mas também relatam o contexto no qual ele as utilizou pela primeira vez. Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração. Se imaginarmos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. É o carinho que delineia um leito para essa corrente.²

¹ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995

² Idem, p. 269.

Há, para Benjamin, um clima, uma condição favorável a muitas curas na narrativa. Se há a dor como barragem, há, também, a narração como possibilidade de superação da impotência de dizer. Mas, nesse ponto, apresenta-se também o risco: que a inclinação que permite a narrativa se acentue demasiadamente e se perca o controle da escrita. Já o vimos no primeiro capítulo: há um duplo potencial na escrita. O fio que leva a alguma salvação pode ser o mesmo que conduz à perdição. Há, necessariamente, errância, quando escrever é uma experiência limítrofe. Seria, então, necessária uma medida, uma dosagem, para que a inclinação narrativa acentue-se apenas o suficiente. Medida que se pode traduzir em tratamento dado ao texto. Como resultado dessa dosagem, há um apagamento, um esquecimento a operar na escrita. Retornaremos a esse ponto de esquecimento, ainda neste capítulo.

No fragmento final do livro *A Restante Vida*³, intitulado “O Pensamento de Algumas Imagens”, Llansol explicita a relação entre escrita e efeito de tratamento, de cura, para a qual nos voltamos. Observando a foto de uma paisagem vazia, de chão ressecado, cortado ao meio por um fino curso d’água, escreve:

A mesma paisagem, sem <<eu>>, este chão é um horizonte.
Só muito mais tarde me dei conta do que significou passar por estes lugares.
Onde escrita e vontade de curar se confundiram. Curar, é uma espécie de efeito com agente ausente; trazer alguém à fala, através do fio de água de si.
O texto pertence ao mesmo sinal. Quem se cura, não conta, é uma narrativa pobre, um chão quase seco, um olhar em toda a parte.⁴

Primeiramente, ressaltemos o fato de a cura pela escrita, para Llansol, ser um efeito de agente ausente. Quanto a essa ausência de agente, trata-se do fato de a cura realizar-se como um efeito a mais, não-programado. A esse respeito, Llansol, na obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, afirma: “Mandeí, pelos ares, ao doente uma folha branca, como sinal do meu compromisso. A cura faz-se, e não sei o que isso quer dizer. Simplesmente lembrei-me.”⁵ Se a cura é um efeito de agente ausente, um efeito não-programado, ela pode, contingencialmente, ocorrer.

É interessante, também, a possibilidade de leitura do título do fragmento anterior – “O Pensamento de Algumas Imagens” – de mais de uma maneira. As imagens são pensadas e pensam. Nesse sentido, afirmar que Llansol pensa uma imagem coincide com dizer que uma

³ LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

⁴ Idem, p. 112 e 113.

⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 21.

imagem se pensa a si, ou tão-somente que o texto pensa. Trata-se da **restante vida**, da imagem de uma vida escrita⁶, presentificada em texto. Paisagem ou texto sem eu. Paisagem ressecada, texto reduzido ao mínimo, onde um fio de água, de narrativa, atravessa. Fio de água da paisagem, fio de palavras de alguém, retido em uma imagem, em uma **cena fulgor**⁷. Lembremos que, nas palavras da autora, o “texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor.”⁸ É essa a “pobreza” do texto curado: sem excessos representativos, sem adereços ficcionais; apenas escrita reduzida ao ponto de “olhar em toda a parte”. Olhar em toda parte, mas contido, circunscrito por palavras em uma **cena fulgor**. Operação que, possivelmente, tem efeitos de tratamento sobre quem escreve ou lê: um efeito não-programado, “com agente ausente”. Lembremos que um “olhar em toda parte” permite-nos pensar não apenas no texto reduzido a um olhar, mas também no olhar do leitor.

É importante demarcar, ainda, uma certa diferença entre o que aponta Benjamin em “Conto e cura” – o fato de que a barragem de dor poderia ser rompida por uma narrativa, o que nos leva a pensar em uma possível catástrofe: um excesso de palavras sem orientação, se não canalizadas – e a operação llansoliana, que se dá na redução da narrativa a um fio contínuo, uno, em direção a um curso que, ainda que se apresente aparentemente sem lógica, orienta-se pelas **cenas fulgor**.

⁶ O significante “vida escrita”, que nos auxiliou nesse ponto a pensar a relação entre vida e obra, é referente ao livro *A vida escrita*, de Ruth Silviano Brandão. Assim a autora define o que seria uma “vida escrita”: “O que chamo de vida escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, mesmo naquilo que resta desses traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real.” (BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 28.)

⁷ Assim a autora define a noção de **cena fulgor**, em seu livro *Um falcão no punho*, no fragmento “Gênese e significado das figuras”: “À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida a personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo infável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente <<nós construtivos>> do texto, a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (<<este é o jardim que o pensamento permite>>), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.” (LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998, p. 130-131.)

⁸ LLANSOL, 2001, p. 130-131.

O curso silencioso do fulgor

Para pensarmos o modo de encadeamento das partes do texto *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, tomemos a palavra “curso”, presente no subtítulo. Um curso exige elaboração. Curso no sentido de ensino, de transmissão. Nessa obra transmite-se, dentre outras coisas, uma operação de cura da narrativa. Uma indicação interessante desse sentido atribuído a curso são as palavras escolhidas para dar nome às divisões do índice do livro: “Tábua de matérias”. Matérias a serem aprendidas, como em um estudo. Matérias subdivididas em quatro partes e uma adenda: a primeira, “O GOLPE”; a segunda, “DELÍRIO EM PARASCEVE”; a terceira, “estere” e a quarta, “ESTOU BEM_____”.

Chama a atenção a grafia das palavras que nomeiam as subdivisões do livro. Arriscaríamos dizer que, no texto llansoliano, todo tratamento dado às palavras, às letras, ao corpo textual⁹, tem algum propósito. Primeiramente, pode-se fazer uma analogia superficial entre a grafia e a quantidade de texto contida em cada parte do livro: “estere”, que se grafa em minúsculas, dá nome à parte do livro que contém o menor número de fragmentos: 22, ao todo. As partes nomeadas “O GOLPE”, “DELÍRIO EM PARASCEVE” e “ESTOU BEM_____” constituem-se, respectivamente, de 34, 44 e 81 fragmentos. As dimensões do corpo textual se apresentam, portanto, no modo de grafar as palavras que dão nome a cada parte do livro. É possível desdobrar um pouco mais essa indicação gráfica do texto. No Aurélio, “estere” significa “medida de volume para lenha”¹⁰. Da lenha, faz-se o papel. No papel, a escrita. No texto de Llansol, a escrita apresenta-se sob uma medida mínima: a da densidade da matéria. Palavras que se adensam na página, narrativa que se reduz e se condensa no elemento mínimo da escrita: a letra.

Pensemos no conceito de letra, a partir das elaborações lacanianas, ao longo de seu ensino. Uma letra pode ser a unidade mínima da escrita. Pode ser também uma imagem que evoca um som. Mas não apenas. Letra, na psicanálise, refere-se a um conceito que comporta certa fluidez, como é típico da rede conceitual laciana. Se tomarmos a letra conforme a pensa Lacan, em seu “Lituraterra”¹¹ – como uma demarcação litoral entre o que nas palavras é simbolização e o que nelas comporta algo somático, vivo, libidinal, pulsional,

⁹ A noção de “corpo textual” será desenvolvida no terceiro capítulo, paralelamente à noção llansoliana de **corp’a’screver**.

¹⁰ ESTERE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

¹¹ LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che vuoi*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-23, 1986.

em termos freudianos, expressões a que, em seu ensino, Lacan fará convergir na noção de gozo¹² –, poderemos avançar um pouco mais em nossa investigação.

Pensar a letra – apontada no texto llansoliano, por exemplo, na **figura** “estere” – como um litoral entre campos heterogêneos, permite-nos ler a inscrição de algo vivo no espaço da página, articulado em texto, em forma de linguagem. Diríamos uma espécie de lamela textual que comporta, simultaneamente, algo de simbólico e algo de vivo.

Assim Lacan apresenta esse aspecto limítrofe da letra, em seu “Lituraterra”: “A borda do buraco no saber que a psicanálise designa justamente como abordagem da letra, não seria o que ela desenha? [...] Entre o gozo e o saber, a letra constitui litoral”.¹³ Tomemos o saber como aquilo que se constitui simbolicamente na linguagem e o buraco como um ponto de impossível representação. Algo heterogêneo em relação à língua se apresenta como um “buraco” em meio a ela. Ao bordejar esse “buraco no saber”, ao apontar o lugar em que a língua falha em sua função simbólica, ao demarcar pontualmente uma inoperância dos significantes de uma língua, a letra, paradoxalmente, presentifica, na linguagem, um ponto impossível, mais além de si, projetado no infinito, vertiginoso, mas escrito. A letra desenha, demarca a junção, que é também separação, entre o que na palavra há de vivo e o que nela há de símbolo.

No texto llansoliano, inscreve-se, no espaço da unidade mínima da rede simbólica, – a letra – algo de vivo. Vivo e silencioso. Ponto em que se dá, simultaneamente, a junção e a disjunção entre o que é vivo e o que é palavra. Assim Llansol apresenta tal operação, em seu texto:

**que nos separa
ou o silêncio ao ouvido**

_____ deslocando-se no seu metro cúbico de lenha, _____ salva o
dia de estere a sua concentração num ponto. Não precisa de nome pró-
prio com maiúscula _____ o fogo que há-de acender sua madeira
_____ arde.

¹² Em seu texto “A letter, a litter”, Ram Mandil apresenta uma interessante definição de letra, referente à rede conceitual psicanalítica, que nos permite pensar em que medida a letra indica, na língua, uma substância a ela distinta, sem representação, mas nela presente. Em termos lacanianos, indica o gozo em meio à língua: “É possível dizer que, em uma leitura retroativa, a letra, pensada como distinta do significante, seria o que, na ordem da linguagem, permitiria apreender a circulação dessa substância, dessa materialidade à qual Lacan gradativamente associa o gozo.” In: MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra-Capa Livraria/Faculdade de Letras da UFMG, 2003, p. 47

¹³ LACAN, 1986, p. 23

[...]
Será isso um breve recito erótico?
Não. É uma linha graduada na escala dos valores libidinais.¹⁴

Estere, palavra que tomamos como traço mínimo, litoral que contém em si, simultaneamente, o que é traço de vida e de escrita (restante vida escrita, como já o nomeamos), tem, portanto, valor libidinal e simbólico. Mas, o que nela se apresenta como símbolo opera não como metáfora de uma vida, e sim como matéria fulgorizada. É o que podemos ler, no fragmento acima, como a concentração de “um metro cúbico de lenha” em uma palavra: estere. A madeira, matéria-prima do papel, suporte da escrita, apresenta-se em sua unidade mínima, concentrada em um ponto, em uma palavra, em uma letra que arde. É essa uma das faces da operação a que Llansol nomeia **fulgor**. Processo que confere corpo às palavras, um corpo físico, vegetal, de papel. Um corpo textual estruturado em escalas de valores libidinais, portanto.

Parece ser esse caráter físico, que faz furo na rede significante da linguagem, o que a autora aponta, também, no fragmento abaixo, em que os ornamentos da língua e o seu caráter metafórico vão-se diluindo até que reste apenas um contato físico com a palavra, com sua mínima partícula fulgorizada:

no transparente

_____ <<liquidei-me e liquefiz-me sem concluir.>>

_____ levou a mão com esta imagem sujalimpa aos olhos.

<<eu, nome,
sou o equivalente de um metro cúbico de fogo.>>

Em simultâneo, começaram a cair os sinais da cultura metafórica herdada – seus actos e efeitos, em armas brancas e nos ornamentos da língua que diluía numa mínima partícula da noite obscura.¹⁵

Um nome equivale a um metro cúbico de fogo. Toca-se a imagem com a mão e leva-se o **fulgor** aos olhos. A imagem arde, fulgorizada. Há um fascínio ardente da imagem, um toque físico do texto, veiculado pelo que, na palavra, é vivo. Há, felizmente, a letra litoral como âncora nessa experiência de leitura. Se há a voracidade da potência viva das imagens, há também palavras que permitem uma mínima separação, uma contenção, um enquadramento da voracidade das imagens. Há a respiração, a pausa entre uma e outra

¹⁴ LLANSOL, 2006, p. 154.

¹⁵ LLANSOL, 2006, p. 131.

palavra. Não se sucumbe na “noite obscura”¹⁶ que habita o texto. A vida e a morte correm em um curso silencioso, dosado pelas imagens e pelas palavras.

Retomemos a estruturação do livro. A palavra “curso”, do subtítulo da obra, tomada até aqui como transmissão, pode remeter também à noção de paisagem. Paisagem fulgorizada. É o curso de um rio, um fio de água, “um fio de água de si”, sob “um chão quase seco”.¹⁷ O curso silencioso da paisagem escrita. A “Tábua de matérias” é agora outra. Evoca elementos mínimos da paisagem: a matéria a ser figurada. Pois o texto llansoliano, como a dado momento afirma uma **figura**, “nómada”, (nômade, diríamos no Brasil)

[...] precisa
é de matéria figural
para transformar.¹⁸

O que se lê no verbete “tábua”, por exemplo, no dicionário Aurélio:

Grande erva (até 3m) da família das tifáceas (*Typha domingensis*), que vive em águas paradas e rasas, pois radica-se no fundo lamacento por meio de um rizoma, que é comestível. Tem folhas ensiformes, pontudas e resistentes, flores unissexuais e inconspícuas arrumadas em espigas grossas e compactas, de sexos separados, e espigas frutíferas com pêlos que parecem paina. As folhas servem para tecer esteiras e cestos, e podem dar celulose para papel.¹⁹

Matéria mínima do papel, suporte de escrita que se fixa por um rizoma, vida inscrita no texto, sob a medida de outra **figura**: “estere”. Lembremos: estere é a “medida de

¹⁶ Lembremos que “noite obscura” é um significante extraído por Llansol do poema “Noite obscura”, de São João da Cruz, também ele uma figura de sua obra. Em seu texto, Llansol, como é típico do método de figuração, retira dessa expressão a carga semântica religiosa – que, dito de um modo sumário, refere-se à união da alma do poeta com algo irrepresentável – Deus – e confere-lhe um estatuto quase conceitual, no sentido de que “noite obscura” parece referir-se, em alguns momentos, às afecções corporais que as palavras podem transmitir, mas não simbolizar. Seria esse um dos aspectos que nos permitem constatar, no texto llansoliano, uma operação com a letra, no sentido que a ela confere a psicanálise. Neste capítulo, deter-nos-emos novamente nas referências llansolianas ao poema de São João da Cruz. Sobre a “noite obscura”, ver: CRUZ, San Juan de la. *Poesias completas*. Madrid: M.E. Editores, 1994.

¹⁷ Ver a quarta citação, deste capítulo.

¹⁸ LLANSOL, 2006, p. 49.

¹⁹ TÁBUA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

volume para lenha”.²⁰ Pouco a pouco, entenderemos: “a alegria não é o que cremos dela, nem supomos. É o primeiro passo para a contemplação da nervura da folha”.²¹

A respeito do modo como se constrói o “Curso”, a autora afirma:

Compor este curso em que os ouvintes gozam, como eu, de liberdade de consciência e do dom poético,

é seguir um cardume de peixes,
quem me procurou,
quando eu o vi evoluir no fundo do mar.

Estou a chamar aos peixes fragmentos ou fragmentos aos peixes, a mergulhá-los na operação do azul. O que eu desejo para a morte de Nómada pulsa, em cardume de fragmentos, em azul igual.

A colcha da cama é branca,
porque eu quero deitar sobre ela: – Sou pobre. – Ficar tão pobre de-orienta-me, neste caudal de sentimentos de linguagem. É isso, a língua sente a perda da língua companheira _____ é essa a descoberta do dia. Quem não sente esse contato direto _____ ficciona. Ficcionalizar é repulsivo para o silêncio.²²

Trata-se de um curso composto de fragmentos dispersos como um cardume de peixes, mas, como eles, coesos, a vagar em meio à água. Realiza-se na escrita a **operação do azul**, a de transformar a matéria viva em vida figural, em **restante vida**. Vida curada, reduzida no texto, enlaçado rizomaticamente por tênues fios de escrita. Fragmentos que asseguram a quem escreve a unidade aparentemente dispersa do corpo textual: “permanecer no inseguro, subtraí-lo de algumas das suas partes, atirar-lhe o salva-vidas dos fragmentos. Inquieto-me porque, quotidianamente, devemos fazer os despejos do presente”.²³

Se, como já vimos, “Quem se cura, não conta, é uma narrativa pobre, um chão quase seco, um olhar em toda a parte”²⁴, o curso em questão, em que vários efeitos de cura, de tratamento, estão em jogo, remete a um texto, também ele, dotado de pobreza. A pobreza como o dom de não ficcionalizar, de ir ao cerne silencioso, nodal da questão: atravessando um sentimento de linguagem, saber que a perda elaborada na escrita de *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004* é a de uma língua em relação à outra que partiu, sem alarde. Se se perde um

²⁰ ESTERE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

²¹ LLANSOL, 2006, p. 77.

²² Ibidem, p. 26.

²³ Ibidem, p. 14.

²⁴ LLANSOL, 2001, p. 112-113.

laço na língua, é possível recuperar-se da perda através de um outro enlaçamento: uma passagem: da vida que parte à restante vida escrita. “Alegria de decepção”, “Melhor que lágrimas”.²⁵

Um novo habitante

A princípio, o Amigo que passa definitivamente ao texto será nomeado, no *Curso de silêncio*, nómada. A princípio, pois, como veremos, as **figuras** estão em processo contínuo de mutação até o nível literal de seus nomes. Eis como se dá, para ele, a passagem ao **espaço edênico**²⁶, no fragmento que abre o livro:

curso de silêncio

a partir do momento em que tudo ao meu alcance se imobiliza, sinto a copa da árvore verdejante, à entrada de um ramo; vindo de um ponto movimentado da vila próxima, um trilhador dos mundos senta-se na soleira de um barraco de cristal. Está centrado sobre um objecto que deixou_____ o estudo do texto em que escrevo e que lhe conferiu (necessitaria ele?) o estatuto de nómada. Sem situação social no conhecimento. As folhas adoram vagamundos. A vagueação. E as daquele plátano, e árvores limítrofes, não são excepção à regra. Assim, ele, partido em fragmentos, move-se, flutuando, por impulso do ar. É um homem quotidiano, sem nenhum sinal de ilustração nas mãos e/ou no rosto. Os olhos percutentes encontram os meus. Quem diria que são olhos dormentes? O silêncio. O silêncio.

²⁵ LLANSOL, 2006, p. 35.

²⁶ Assim Llansol precisa o que é o **espaço edênico**, em seu livro *Na casa de julho e agosto*: “Esse lugar vem nomeado várias vezes no texto: é o espaço edênico. Até hoje não encontrei termo mais adequado, apesar de ao chamá-lo assim me ver obrigada a desconstruir uma tradição religiosa. O que muitas vezes é pura perda de tempo. Mas se conseguires imaginar um espaço edênico que não esteja na origem do universo, como diz o mito; que seja criado no meio da coisa, como um duplo feito de novo e de desordem; que sempre existiu e não só no princípio dos tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível; que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem, compreenderás o que entendo por espaço edênico. É um espaço que vive confrontado, como o texto mostra, com o poder e com as imagens de início, com o tropel de imagens que vem do horizonte; em termos psicológicos, esse espaço vive confrontado com a opressão política e/ou a obrigatoriedade de viver identificado com a depressão.” (LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Relógio D’Água, 2003 (A), p. 146.)

Quando o azul desce, e se transforma no negro chumbado da noite, acende-se sobre ele uma densidade que o protege, e lhe permite continuar a vadiar. Convido-o para o meu quarto, que se desfaz na espuma do texto.²⁷

O fragmento inicia-se com uma letra minúscula, no meio de uma frase interrompida em outro lugar e continuada no texto. Resta escrito um olhar percutente, um olhar com potência de toque. Mas o **fulgor** o circunscreve. A imagem se adensa em palavras e paira sobre ela a proteção da “espuma do texto”. Opera-se uma libertação do cenário cotidiano da vida biográfica e passa-se à cena da escrita. Desdobremos um pouco o modo como tal processo ocorre com a **figura** nómada.

O texto de Llansol exige uma leitura que suporte a vagueação de elementos mínimos extraídos da vida, que suporte acompanhar um tênue fio de encadeamento, em que se fará sentir a mutação das **figuras**. Nómada é aquele que não tem habitação fixa, que se apresenta como errante. Há indicações, no livro *Amigo e Amiga*, de que o que serve de base para a construção dessa **figura**, de “matéria figural”, nas palavras do livro, seria um **legente**²⁸ que partira. Partira para habitar o texto, lugar de constante vagueação. O próprio texto incita-nos a forçar a língua, no limite de sua legibilidade, para decifrar algumas pistas que indicam o processo de mutação das **figuras**. Por exemplo:

O ininteligível

Se põe e decompõe em jangadas, jóias-anéis, conceitos, anagramas que enaltecem os nomes, imagens resvaladas, aves de livros, radiais de verbos.²⁹

Sugere-se a presença de operações de ciframento no texto. Algo ininteligível, mas explicável, apresenta-se, por exemplo, nos anagramas. Um anagrama para “nómada” seria, justamente, “amado”. E a **figura** do amado não deixa de se apresentar em *Amigo e Amiga*: “**Amado** difícil, insubstituível nos pedidos oportunos de exigência, e nos raríssimos outros em que a alegria do mútuo que nos oferecíamos teve peculiares seminais góticas de sangue [...]”³⁰ Poderíamos, então, dar um passo arriscado e ligar a **figura** do amado, na obra, àquele que partira e que, em vida, fora o companheiro da que escreve, de Maria Gabriela Llansol?

²⁷ LLANSOL, 2006, p. 11.

²⁸ Assim Llansol nomeia os “leitores” de seu texto que se abrem à experiência dessa escrita, tal como ela se pretende conceber.

²⁹ LLANSOL, 2006, p. 180.

³⁰ *Ibidem*, p. 78.

Nesse texto, é a própria autora quem o afirma, “escrever é o duplo de viver”.³¹ O duplo não é, certamente, o mesmo. Mas o duplo pressupõe íntima ligação, no caso, entre a escrita e a vida. Talvez, recorrendo à própria obra, possamos afirmar que, em algum nível, o amado coincida com Augusto, aquele que, em vida, fora o companheiro de Llansol. Há um fragmento, em *Amigo e Amiga*, que aponta para essa co-incidência:

ouvindo

_____ este não é o primeiro dos sonhos que tenho tido sobre A. Nómada.

Estou a conversar cordialmente com I. Numa sala que abre sobre um quarto onde o Augusto está deitado. Doente?

A sala adquire a funcionalidade de um lugar de encontro, e eu espero que leitores cheguem, sentada com um livro sobre os joelhos. Ao chegarem, um deles diz-me que quer ir visitar o Augusto. Se pode. Eu hesito porque sei que habitualmente ele prefere não ver ninguém – não ter visitas. Salvo com raríssimas exceções. Quando o primeiro visitante entra no quarto contíguo que tem uma porta branca com dois batentes, pressinto que ele foi recebido com muita alegria. E assim sucessivamente, à medida que os visitantes vão entrando. Então ouço a sua voz que pergunta:

– Por que é que a Maria Gabriela não vem ver-me?
(de 20 para 21 de dezembro/domingo)³²

Trata-se de um fragmento aparentemente destoante dentro do livro, já que é o único datado e com um tom mais próximo a anotações, algo incomum na obra llansoliana em questão. São anotações de um sonho, em que A. nómada e Augusto parecem se condensar em uma imagem, para comporem uma **figura**. Pode-se perceber que, se lido como um fragmento em que o método é o de figuração, e não somente os de condensação e deslocamento, típicos do mecanismo dos sonhos, deslizamos rapidamente da vida (um sonho) para a obra (o registro do sonho, que, uma vez inscrito na obra, é já outra coisa: uma **cena fulgor**). Portanto, se o fragmento a que nos referimos é estranho dentro da obra, lembremos, entretanto, que a condensação de imagens é um processo comum ao mecanismo dos sonhos e ao método de figuração do texto de Llansol, como veremos no próximo capítulo.³³ Essa coincidência

³¹ LLANSOL, 1998, p. 73.

³² LLANSOL, 2006, p. 46.

³³ Por ora, apenas pontuemos uma distinção: se em um sonho a condensação pode levar a algum significado recalcado, mecanismo metafórico por excelência, o texto de Llansol não parece visar à produção de significados com a condensação. Trata-se, como se pode ver, apenas de um processo de composição de uma **figura**, na qual se sobrepõem traços diversos em uma só imagem, sem significação necessária. A essa composição imagética a autora nomeia, na obra *Amigo e Amiga*,

encurta a distância entre o que seria a vida e o que seria a obra, no espaço da escrita. Ressaltemos, ainda, que, para a autora, “o texto é a mais curta distância entre dois pontos”.³⁴ Na escrita llansoliana, vida e obra são, portanto, pontos quase coincidentes.

Sendo assim, o “amado” que nos importa, agora, é tão-somente a **figura**. Afinal, não parece ser objetivo do texto llansoliano entreter o leitor com enigmas, e sim realizar a criação e a mutação das **figuras** no texto. Pouca diferença fará saber qual a base mundana de construção para uma **figura**, pois o seu processo de construção é imanente ao texto.

Feita a passagem à cena da escrita, inicia-se um processo de mutação da **figura**, portanto. Por exemplo, no começo do livro, seleciona-se uma letra para designar aquele que, agora, existe apenas na **textualidade**: “A. adoeceu, e eu levei algum tempo para escolher uma letra do abecedário para designar seu nome”.³⁵ Nómada será, então, a princípio, A. Ao longo do texto, ocorrerá um processo de mutação desse nome – A. –, que já não é um modo de designar o morto, mas o que vive na escrita: “A. Nómada devia fazer hoje sessenta anos. Mas o tempo, contado pela terra, já é inútil para ele. Ele caiu agora onde fica o segredo da contagem”.³⁶ O segredo da contagem, poderíamos pensar, reside justamente no texto, na escrita que conta a passagem da morte a uma outra espécie de vida, a vida em forma de **figura**, de restante vida escrita: A. nómada. Há, a seguir, uma interessante indicação de que aquele que morrera em sua forma humana passa a viver no texto, como uma vida não mais animal, mas transfigura-se em uma forma vegetal, já que é no papel que se inscreve sua **restante vida**. Eis o que se pode ler no fragmento “Lágrimas”, de *Amigo e Amiga* – a mutação de A. nómada: “_____ preso por um fio: sombra do que era, mas ainda com mais luz _____ é o nómada da árvore.”³⁷ Será como um ser vegetal – da árvore – que se fará uma extração do que restou para se contar dessa vida, por escrito, no papel. Opera, portanto, justamente a lógica que vimos apontando no **fulgor**: a redução de uma vida humana aos seus elementos mínimos, no papel: Augusto; A.; A. nómada; nómada da árvore.

imagem nua, (p. 147). Desenvolveremos a investigação desses aspectos da imagem no próximo capítulo.

³⁴ LLANSOL, 1998, p. 135.

³⁵ LLANSOL, 2006, p. 20.

³⁶ Ibidem, p. 22.

³⁷ Ibidem, p. 78.

Cura D'iris: o fulgor

Sabemos, há no texto um “olhar em toda parte”. Há um olhar circunscrito nas **cenar fulgor**, que dragam os olhos do **legente**. Nesse encontro, circulam afetos “na sucessão de imagens” em que “o nu rarefeito predomina”.³⁸ Vejamos a seguinte **cena fulgor**:

Alcançamos, seguindo uma via de silêncio mútuo, o cimo de uma ladeira onde, além de podermos ver, debruçados numa ponte, as linhas férreas por onde seguiam andorinhas, vislumbrávamos as linhas curvas da paisagem que ensinam os olhos e libertam, sem palavras, os soluços da garganta.

Não medíamos os intervalos de tempo, nem havia quaisquer lados, em nós próprios, para reconciliar. O modo de pensar, ou de falar, não tinha vulgaridade. Do cavalo, eu apenas prendia a sua liberdade, ou seja, nada. Aquilo que é conhecido pela maioria deixara de existir, de seduzir por meio da tentação. Ficamos a ver o rio, vindo à memória de ambos as correntes do vento.³⁹

Os olhos aprendem com a paisagem uma libertação, uma abertura ao desconhecido. Aprendem a se libertar e deixar fluir um afeto sem palavras, na imagem e no som da língua: a visão do rio, um soluço, o grão da voz⁴⁰, a corrente de vento. Parte-se da *visão silenciosa* da paisagem, passa-se por um *soluço* e retorna-se à paisagem, ao *vento*. Nesse espaço textual, circulam impulsos, nas bordas do olhar e da voz. Constitui-se, por escrito, um limiar de circulação de impulsos e de afetos entre o corpo, a paisagem e o pensamento. É importante percebermos o apelo físico, corporal dessas palavras: trata-se das dimensões do olhar e da voz, que estão em trânsito entre o corpo e a paisagem. Quanto ao “vento”, ao ar, não seria ele também um elemento físico que se pode receber no corpo e ser evocado na memória, com a densidade da voz, a voz da paisagem, sem qualquer tentativa de personificar esse espaço ou atribuir a esse elemento físico um significado, mas apenas um poder de toque a ser sentido? A respeito dessa circulação do texto nas bordas do corpo da paisagem, Llansol

³⁸ Ibidem, p. 76.

³⁹ Ibidem, p. 79-80.

⁴⁰ Referimo-nos ao conceito barthesiano de “grão da voz”, que aqui nos auxilia para pensar a língua reduzida ao seu potencial de toque musical: “espaço (gênero) muito preciso onde uma língua encontra uma voz. Darei imediatamente um nome a esse significante ao nível do qual, creio eu, a tentação do ethos pode desaparecer – e, conseqüentemente, o adjetivo pode ser dispensado: será o “grão”: o grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música.” BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 238.

acrescenta: “a melodia é para a árvore e folhas; a leitura, a escrita, para o rosto entre ambas; o texto, ao entrar na árvore, sai paisagem”.⁴¹ Experiência aparentemente improvável, mas

O meu primeiro sentimento certo não se desvia,
Afinal, dessa luz, apesar de me causar espanto tanta
Trepidação. Imagino a matéria negra percorrida.
Penso numa intensidade mais leve como a dos sonhos
Que alarmam. A escrita, por exemplo, com a sua cura
D’iris, pode ser a física desse sonho.⁴²

É importante assinalarmos, nesse fragmento, a expressão “cura D’iris”. Se nos abrirmos a essa experiência, um de seus efeitos, por exemplo, pode ser a retificação dos modos de leitura e de escrita, que passam a figurar como a concretização de um modo particular de escrever e de ler, a partir de uma operação de redução dos elementos narrativos ao ponto do olhar em toda parte, a que a autora se refere, e ao ponto de voz.

Podemos associar esses elementos narrativos reduzidos, curados, como afirma Llansol, ao que Roland Barthes postula como o grão da voz: a unidade mínima da fala e da escrita, algo em trânsito entre a língua e a música, na escrita. Referimo-nos ao ponto em que a linguagem tem também valor físico, poder de toque. Presentifica-se, na língua, um ponto não metafórico: o seu grão. Poderíamos também supor, a partir da operação de **cura D’iris** proposta por Llansol, que, no texto curado, reduzido ao ponto de voz e de olhar, há não apenas um grão da voz em circulação no texto, mas também um *grão do olhar*. Nessa perspectiva de ler, as imagens reduzem-se a contornos, delineamentos sem significação, dotados de poder de afetar os corpos que lêem e escrevem, via **fulgor**. Colocam-se em jogo, na escrita e na leitura, o corpo (o grão do olhar e o da voz), a paisagem e os afetos que nesse espaço físico – o livro – circulam. Se Lacan postula que a letra se reduz a um ponto mínimo, litorâneo entre os registros dos símbolos e o da vida carregada pelas palavras, mas que a seu poder de simbolização escapa, poderíamos supor que a leitura da obra llansoliana permite ampliar esse conceito, concebendo-lhe também um caráter imagético, ao postular uma imagem sem significação enlaçada às palavras, aos afetos, ao corpo: o grão do olhar. Referimo-nos a um caráter imageticamente físico da letra, litorâneo aos afetos do corpo físico. Um nível literal em que se enlaçam palavras e imagens sem significação ao corpo físico, por meio da escrita.

⁴¹ LLANSOL, 2006, p. 86.

⁴² LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003 (B), p. 169.

A escrita, reduzida a esses elementos mínimos, orienta-se, conforme procuramos demonstrar, não pela construção metafórica, mas por aquilo que Maria Etelvina Santos, em seu texto “Pensar a luz”, nomeia “iconografia dos pontos luminosos”:

Estamos perante uma escrita da imagem e não da metáfora: não se trata de deslocar o sentido, mas de construir uma iconografia dos pontos luminosos, dos momentos de júbilo. Por isso ela se dá em *mostra*, e o <<legente>> é aquele que vê.⁴³

A **textualidade**, portanto, privilegia a imagem em seu estatuto de **fulgor**, a imagem sem significação que se mostra em sua espessura física, capaz de afetar o **legente** que a vê. Por meio do **fulgor**, da iluminação da imagem pura, o olhar liberta-se dos significados, da necessidade de constituir metáforas e torna-se um grão do olhar, que toca fisicamente o **legente**. A **cura D’iris** a que Llansol se refere é, portanto, uma retificação nos modos de ler a **textualidade**: reduzir o olhar que lê o **fulgor** ao seu grão, orientar-se pela iconografia luminosa do texto que liberta o seu potencial de toque físico, de circulação de afetos na escrita e na leitura, por meio da imagem fulgorizada.

A essa vertente literal da imagem Llansol nomeia também **imagem nua**:

A mancha de tempo sobre o tampo da secretária
Respirava na margem de um lago turvo. Fragmentos
De um corpo interrompiam os caminhos por onde meu
Corpo viera. E, mais longe, outros fragmentos continuavam
A progredir na mesma direção esgarçando as imagens
Que, do exterior, obscureciam as janelas. Enquanto não
Me reunisse (e as escrevesse), a claridade não seria a
Medida do tempo que me liberta. Só depois reparei
Que um corpo tenso arfava nas imagens nuas que
Lhe serviam de aparelho de respiração⁴⁴.

Nesse fragmento, por exemplo, a “iconografia dos pontos luminosos”, a que se refere Etelvina Santos, parece se delinear na corporeidade do próprio texto: constitui-se um enlaçamento literal entre as unidades mínimas do corpo textual (o grão do olhar e da voz) e as imagens sem significação ou iconografias luminosas (**imagens nuas**), que, uma vez reunidas pela escrita, fulguram na claridade da imagem puramente sensual, que afeta o **legente** e a que escreve.

⁴³ SANTOS, Maria Etelvina. “Pensar a luz”. Inédito.

⁴⁴ LLANSOL, 2003a, p. 324.

Sabemos: à escrita é dado fazer circular os afetos, ao trabalhar, com elementos corporais, como a voz e o olhar. É o que indica Júlia Kristeva, no livro *Sol negro: depressão e melancolia*⁴⁵:

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos e nas formas.⁴⁶

Situemos melhor a questão, a partir desse fragmento: Kristeva refere-se à criação literária. Entretanto, nesta dissertação, interessa-nos não exatamente a literatura e seus artifícios ficcionais, mas uma experiência de escrita – a de Llansol. Afinal, o texto llansoliano não se inscreve no campo da literatura, embora sobre ele tenha efeitos. Fato indicado pela própria autora, em seu diário *Um falcão no punho*: “Não há a literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”.⁴⁷

Por experiência de escrita, entendemos justamente a prática de transpor, em matéria escrita, os afetos. Dito em outras palavras, a experiência de abrir caminho ao real, aos afetos do corpo, por meio de uma técnica: a do **Dom Poético**. Sobre essa técnica, a autora afirma: “O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais”.⁴⁸ Portanto, a técnica de atuar com o corpo de afetos (o grão do olhar e o da voz ou o real a que a autora se refere) no território das forças virtuais: a linguagem, os signos, os ritmos, as formas e as **imagens nuas**. Porém, podemos pensar que toda criação literária é, também, uma experiência de escrita, uma vez que lida, por meio de uma técnica – a literária – com ritmos, signos e formas, que veiculam afetos.

Podemos, então, concluir: a criação literária e a obra de Llansol encontram-se na medida em que a escrita llansoliana é, fundamentalmente, uma experiência de escrita e, na base de toda criação literária, há também uma experiência de escrita. Se o que interessa à obra llansoliana é não uma técnica literária, e sim uma técnica de escrita, de transpor os afetos em ritmos, em formas, em palavras, e suas decorrentes possibilidades criativas, podemos afirmar,

⁴⁵ KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

⁴⁶ Ibidem, p. 46.

⁴⁷ LLANSOL, 1998, p. 55.

⁴⁸ LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994, p. 120.

então, que, do ponto de vista dessa obra, não há a literatura. Só importa saber em que real se entra e se há técnica para abrir caminhos, por escrito, aos afetos.

Ao se escrever visando à abertura de algum real, à transposição dos afetos em virtualidades lingüísticas, o texto llansoliano inscreve-se em um triplo registro: “é neste triplo registro, o belo, o pensamento e o vivo, que os corpos se movem. É a este triplo registro que chamo afecto”.⁴⁹ Nesse triplo registro, estruturado pelos signos, pelo corpo da paisagem e pela beleza, circulam pensamentos, atuam o grão do olhar e o grão da voz, que veiculam algo de vivo e transmitem os afetos em sua forma restante: **restante vida**.

Sob a égide desse triplo registro – o **afeto** – compõe-se um corpo textual habitado por vários **ambos**, nas palavras da autora. Um **ambo**, no texto de Llansol, é o modo pelo qual as **figuras** se relacionam e compõem, lado a lado, parte do texto. No cerne de todo **ambo**, que existe a título de imagens que não se confundem com pares amorosos ou com relações especulares entre personagens pretensamente equivalentes, está o afeto. Afeto resultante do encontro entre **figuras**, invariavelmente diversas quanto à sua natureza:

As imagens edénicas aparecem freqüentemente no texto: por exemplo, na dupla formada por Jade e pela criança, no encontro de Anna Magdalena com o Anjo, na conversa que se desenrola no Cabo Espichel, no piquenique à beira do Elster; [...] quando Aossê se descobre *ambo*, sem vergonha e sem constrangimento.

O cerne de todas essas imagens são, de facto, os afectos.⁵⁰

Se no cerne dessas imagens está o afeto, poderíamos afirmar, então, que um **ambo** se estrutura como uma relação entre **figuras** na qual circula o belo, o pensamento e o vivo. Lembremos: “é neste triplo registro, o belo, o pensamento e o vivo, que os corpos se movem. É a este triplo registro que chamo afecto.”⁵¹ É curioso, também, que a autora, em seu texto, prefira não operar com relações duais equivalentes, mas díspares. Como se pode ler no fragmento anteriormente citado: a dupla formada por um cão (Jade) e uma criança, uma mulher (Anna Magdalena) e um anjo, um diálogo (a conversa) e uma paisagem (o cabo Espichel).

Essa relação de disparidade entre as **figuras** não se dá, a princípio, sem estranhamento. Por exemplo, o sentimento da que escreve, diante da mutação das **figuras**, é de estranheza, embora sem alardes. Vimos, por exemplo, que a **figura** nómada transmuta-se

⁴⁹ LLANSOL, 2003a, p. 146.

⁵⁰ Ibidem, p. 146-147.

⁵¹ Ibidem, p. 146.

em nómada da árvore – “_____ preso por um fio: sombra do que era, mas ainda com mais luz _____ é o nómada da árvore”⁵² e, depois, quando parte de um **ambo** textual, em uma árvore. Essa mutação, se tomada de modo não-alegórico, não-metafórico, pode gerar, de fato, algum estranhamento. É o que se pode ler a seguir:

Esta visão foi reveladora do silêncio _____ e um dos serviços mais perturbantes do Curso [...] Esta manhã fiquei estupefacta com a imagem fixa que, como <<a delicada tela desta vida >> se pendurou à janela. O livro interroga-se: <<serei eu um homem?>>. [...] quanto mais me causava estranhamento, a árvore mais sentido fazia.⁵³

Façamos uma breve digressão, para depois retornarmos ao estranhamento diante das **figuras**. No fragmento acima, há uma referência à obra de São João da Cruz. Vejamos qual a sua função no processo de criação de um **ambo**. A expressão “delicada tela desta vida” parece ser o modo como Llansol fulgoriza (traduz para seu texto, segundo a técnica de composição das **figuras** – a de extrair-lhes detalhes mínimos, seja de suas vidas ou de seus textos) um elemento presente no poema “Noite obscura”⁵⁴, do poeta místico. Mais especificamente, a expressão foi extraída do verso “rompe la tela deste dulce encuentro”⁵⁵, presente na primeira estrofe da terceira parte de “Noite obscura”, intitulada “Chama de amor viva”. Essa parte do poema é, nas palavras de João da Cruz, uma “canção da alma em íntima comunicação com o amor de Deus”⁵⁶:

Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela deste dulce encuentro.⁵⁷

Se, no fragmento llansoliano anteriormente mencionado, o encontro afetivo que se dá é entre a que escreve e uma árvore, no poema de João da Cruz é entre a alma do poeta e Deus. Há, em ambas as cenas, uma tela delicada, um anteparo que vela o fulgurante encontro

⁵² LLANSOL, 2006, p. 78.

⁵³ Ibidem, p 84.

⁵⁴ CRUZ, op. cit., p. 45.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Uma tradução possível para essa estrofe seria: “Oh, chama de amor viva, / Que ternamente ferres / Minha alma em seu mais profundo centro! / Porque já não és esquiva, / Consume já se queres, / Rompe a tela deste doce encontro.”

(a beleza como anteparo, veremos a seguir). Em ambas as cenas, poderíamos, do ponto de vista do texto de Llansol, constatar a formação de um **ambo**, já que há, no cerne desses encontros entre seres díspares, um afeto. Em um texto, o encontro gera a estranheza; no outro, ameaça se romper a tela que serve de anteparo ao encontro. Em um texto, o livro se questiona se é, de fato, um homem; no outro, a alma humana ameaça desfazer-se, no contato com algo que, supostamente, está em seu centro e, curiosamente, é-lhe exterior, já que se trata de um encontro entre a alma (interior) e Deus (exterior).

Nesses textos, em que o **fulgor** de impossíveis encontros parece colocar-se em cena, talvez possamos dizer: realizam-se não mais exatamente encontros entre formas humanas, mas, antes, a formação de **ambos** entre **figuras**. Afinal, dos encontros fulgurantes, ensina-nos a obra de Llansol, resultam **ambos** compostos por **figuras**.

O método de figuração, sob a égide do **fulgor**, velado e constituído em uma tela, parece ser, portanto, um ponto de contato entre o poema místico em que uma alma humana ameaça desfazer-se, ao tocar um ponto interior que, no entanto, nada comporta de humano (o encontro com a “chama de amor viva”, na escrita) e, em um horizonte distinto do religioso, mas também de escrita, o encontro impossível entre uma **figura** – Llansol – e uma árvore. Llansol aponta esse traço em comum entre as **figuras** e a santidade nos encontros impossíveis realizados pelo trabalho com a materialidade da escrita, com sua forma, com sua vertente estética:

<<a beleza da forma
e da cor
é a santidade
das árvores>>.⁵⁸

Se o poema de um santo místico e o texto llansoliano encontram-se em alguns aspectos, Llansol, entretanto, desloca o acesso da escrita ao que se coloca como impossível em um horizonte religioso – Deus – para a paisagem – uma árvore. Eis, então, um ponto em comum entre esses textos: o contato com algo impossível, através da criação estética.

Recorrendo às formulações psicanalíticas lacanianas em torno da estética, podemos explicar um pouco mais o ponto em que as experiências de escrita de Llansol e de São João da Cruz se encontram: um ponto fora de significação, que afeta a escrita e se apresenta velado por uma delicada tela – a da beleza. Referimo-nos a *O seminário, livro 7: a*

⁵⁸ LLANSOL, 2006, p. 54.

ética da psicanálise.⁵⁹ Nesse livro, Lacan apresenta o conceito de *das Ding* e demonstra como é em torno daquilo a que *das Ding* (a Coisa) se refere que as artes, e poderíamos também dizer, as experiências de escrita, constituem-se.

Lacan apresenta *das Ding*, a partir de alguns textos de Freud, como um “verdadeiro segredo”⁶⁰ em relação ao princípio de constituição da realidade, que seria o “princípio de prazer”, aquele que visa à manutenção da baixa energia do aparelho psíquico, a certa homeostase. O prazer, em Freud, significa redução de energia do aparelho psíquico. O que é conforme a estruturação da realidade, que, a fim de se constituir para um sujeito, não comporta em si excessos. *Das Ding* é também apresentado como elemento “fora-do-significado”, com o qual o sujeito está em íntima relação.⁶¹ Elemento fora de significação, pois “é originalmente isolado pelo sujeito em sua experiência [...] como sendo, por natureza, estranho”.⁶² Estranho, a partir de Freud, é aquilo que aparece como elemento exterior à realidade do “eu”, mas é familiar ao sujeito. Familiar, porque se trata de uma paradoxal exterioridade íntima.⁶³ “Aquilo que, do interior do sujeito, encontra-se levado para um primeiro exterior”⁶⁴, afirma Lacan. No poema “Noite obscura”, essa topologia parece delinear-se claramente: o encontro da alma com Deus dá-se “no mais profundo centro” da alma. No interior da alma, comunica-se com algo exterior, estranho à natureza humana, algo excessivo, e desse contato resulta a “chama de amor vivo”. Há, para suportar esse encontro, uma “tela”, um suave anteparo. Podemos supor: a tela como um elemento estético – em seu caráter de beleza e de estesia, de sentidos do belo, sentidos do corpo – que vela um encontro excessivo e fulgurante com a “divindade”.

Há, portanto, um mecanismo de exclusão de um elemento interior, para que se constitua a realidade ou um objeto estético. No caso, um elemento fora do significado, certo segredo, que pode retornar ao texto da realidade em jogo como elemento estranho. No texto de Llansol, essa estranheza se apresenta, por exemplo, na reação da que escreve diante da mutação de um humano em uma árvore, em uma **figura** imagética que traz um afeto em seu centro.

⁵⁹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁶¹ *Ibidem*, p. 71.

⁶² *Ibidem*, p. 68.

⁶³ FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 273-314.

⁶⁴ LACAN, 1997, p. 68.

Lacan assinala, ainda, que “a Coisa só se apresenta a nós na medida em que ela acerta na palavra, como se diz, *acertar na mosca* [...] *Nenhuma resposta*”.⁶⁵ Coisa muda, vazio, escrita. Vazio sobre o qual se erige uma tela, “a delicada tela desta vida”, diria Llansol, a partir do poema de São João da Cruz. A essa tela delicada, nomearíamos, a partir de Lacan, o belo. Se há a beleza, há, portanto, um ponto fora de significação, há contato com um elemento simultaneamente interior e exterior ao psiquismo, ao texto. O que se pode ler, também, em um poema que se inscreveu, em sua origem, em um contexto religioso de santidade. É em torno desse ponto que se tecem diferentes experiências de escrita. O que as difere é, fundamentalmente, aquilo que se constitui esteticamente em torno do encontro com *das Ding*. A literatura ficcional, um poema místico-religioso relata um encontro com a divindade, ou seja, de certo modo, também ficcional; a **textualidade**, entretanto, fulgura, constitui **figuras**. Retornaremos a essas conseqüências estéticas no capítulo seguinte.

Avancemos um pouco nas implicações da transposição dos afetos nos signos e da impossibilidade de encontros entre seres diversos que, entretanto, se inscrevem em um texto. Detectamos algo de inumano nas **figuras** llansolianas. Também o apontamos na escrita de um santo que, em um poema, em uma experiência de escrita, depara-se com um intenso afeto no encontro com uma “divindade”. Para ambos, é necessária a “delicada tela desta vida”, para se deparar com algo excessivo a que, a partir de Freud e Lacan, podemos nomear *das Ding*: elemento nem exatamente interior, nem exterior ao humano, mas velado pela beleza.

Se concebermos o potencial da **textualidade** de transpor “matérias figurais”, sejam elas referentes à vida da que escreve ou de outros, para um livro – entendendo-se por matéria figural tudo aquilo que é transposto em escrita, a partir de seus traços mínimos, de sua base afetiva ou material para construção das **figuras** e de seus fulgurantes encontros –, talvez tenhamos, na escrita em questão, algo de humano: sua **restante vida**. Mas, para um texto que necessita não apenas de matéria humana a ser representada, e, sim, de matéria figural para transformar,

_____ um pouco de humano, não chegaria; muito humano, seria demasiado [...]

Neste real,
não há dentro, há um fora que envolve o dentro e, depois, esse dentro
é fora⁶⁶

⁶⁵ Ibidem, p. 72.

⁶⁶ LLANSOL, 2006, p. 71.

Delinea-se uma topologia textual peculiar, que, se pensada em analogia ao que Lacan, em *O seminário, livro 16: de um Outro a um outro*⁶⁷, nomeou um espaço *êxtimo*, permite-nos amplificar nosso entendimento. Trata-se de um limite íntimo que está em continuidade com o exterior: “Essa distribuição, seu limite íntimo, é isso que condiciona o que, em síntese [...] constitui o que nos é mais próximo, embora nos seja externo. Seria preciso criar a palavra *êxtimo* para designar aquilo de que se trata.”⁶⁸ Podemos, após essa digressão, concluir com maior precisão: no corpo textual llansoliano, que inclui em si a paisagem que lhe é *êxtima* e as figurações das vidas ou matérias figurais que nele restam escritas, como **ambos**, realiza-se a circulação de impulsos e afetos, através do grão do olhar e do grão da voz, escritos sob justa medida em uma delicada tela de texto, constituída sobre a égide do belo. Em meio ao que fora estranhamento, Llansol constata, após a operação do **fulgor**:

mais sentido fazia

O facto é que a madrugada passada foi excepcional _____ o segundo piso da noite em que me pude apoiar na certeza de que nó-mada não está extinto. O *ambo* persiste em existir, agora mais liberto e agudo. O que me está a vir ao espírito são linhas evoluentes. Muito repousei enquanto extraía estas notas para o curso e recebo com emotividade e afecto, todo o íntimo vindo do exterior da árvore _____ a beleza que me é oferecida através da atenção e paz que lhe dedico.⁶⁹

Antes de prosseguirmos essa investigação, pontuemos um aspecto fundamental: o fragmento acima se intitula “mais **sentido** fazia”. Afirmou-se anteriormente o aspecto prioritariamente não-metafórico do texto llansoliano. Poder-se-ia, então, perguntar: como pode um **ambo**, uma **figura**, uma **cena fulgor** fazerem “mais sentido”? Lembremos que o sentido é um mecanismo que opera metaforicamente: substitui-se um referente por sua imagem, sua imagem por uma palavra, e a essa palavra atribui-se um sentido. Mas Llansol é bastante clara ao apontar o sentido em questão no seu texto:

de que falava?

Carta:

<<lendo, não se sabe do que se fala. Mas, demorando a ler, verifica-se que se lê. E o que não se apreende directamente, sente-se no fulgor que ema-

⁶⁷ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

⁶⁸ Ibidem, p. 218-219.

⁶⁹ LLANSOL, 2006, p. 85.

na do sentido do sentimento.

Sensualmente, a inteligência vai buscar o seu referente. O fulgor oscilante da leitura que é o verso e reverso deste enigma sem nenhum mistério contundente.⁷⁰

Não há mistérios contundentes: em alguns momentos, há significação no texto llansoliano. Entretanto, não se buscam verdades ou significações absolutas, já que o mundo referencial previamente constituído não é o foco da **textualidade**⁷¹. O sentido ao qual se visa é o sensual: os sentidos do corpo, dos sentimentos, orientados por uma iconografia dos pontos luminosos do **fulgor** e seu potencial físico de toque. Quando o texto não mais significa, opera com o poder de toque de sua letra, de seu grão. No limite da linguagem, transmitem-se afecções pelo **fulgor** das imagens, das palavras em que não mais opera a significação, mas o som, o traço, o grão, a iluminação da **imagem nua**. Criam-se enigmas apenas porque não há no texto grandes significados a se encontrar. Ler, nessa lógica sensual de escrita, é, portanto, deixar-se, em parte, ser acometido pelo **fulgor**, e, por meio da liberdade proporcionada por essa escrita e do **dom poético** – a imaginação criadora própria ao corpo de afetos agindo sobre o território das forças virtuais, nas palavras de Llansol – encontrar um caminho singular de leitura e de criação a partir de seus efeitos.

Maurice Blanchot, em seu texto “A literatura e o direito à morte”⁷², possibilita desdobrarmos um pouco mais o potencial de fulgorização da escrita llansoliana. O autor afirma: “Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é a vida que carrega a morte e se mantém nela”.⁷³ Recorrendo à teoria lingüística de Ducrot e ao que desenvolveu Lucia Castello Branco, em seu texto “De uma escrita que não seria a da impostura”⁷⁴, podemos pensar que a vida que carrega a morte e nela se mantém é uma vida inscrita em uma palavra sem referente. Ducrot afirma que, “desde que haja um ato de fala, um dizer, há uma orientação necessária para aquilo que não é o dizer. É esta orientação que podemos chamar “referência”, chamando “referente” ao mundo ou objeto que ela pretende descrever ou transformar”.⁷⁵

⁷⁰ Ibidem, p. 102.

⁷¹ Retomaremos essa discussão no capítulo seguinte.

⁷² BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

⁷³ Ibidem, p. 314-315.

⁷⁴ BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

⁷⁵ Ibidem, p. 53.

Podemos pensar, então, que, na palavra em que há uma vida fulgorizada, impera justamente o esquecimento do referente:

Eu digo uma flor! Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e que não respiro, essa poeira que me impregna, mas que não vejo, essa cor que é vestígio, mas não é luz.⁷⁶

Uma palavra pode operar, então, como vestígio do esquecimento da referência: “Admirável poder. [...] Algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o [...] poder consiste em fazer o que é depois?”⁷⁷ Sem antes nem depois, resta a vida fulgorizada. Poderíamos insistir: como? “Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito?”⁷⁸ E, com Blanchot, responderíamos: “Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais do que compreendo. [...] Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance”.⁷⁹ Nessa perspectiva de escrita, em que não se volta para a representação de personagens, existentes ou não, mas à escrita das **figuras**, a técnica de escrita é outra. Blanchot permite ainda um passo para desdobrar a técnica de escrita llansoliana, no que diz respeito ao **fulgor**:

tudo que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas.⁸⁰

A palavra atua, tem potência de toque, apresenta um olhar percutente no jogo da escrita e da leitura. Portanto, a escrita não se organiza, no texto llansoliano, de modo metafórico, alegórico, representativo. O texto de Llansol, ao esquecer/apagar o que foi perdido – os referentes de algumas palavras – e voltar-se apenas para o que deles restou, sem

⁷⁶ BLANCHOT, 1997, p. 315.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Idem.

alegorias, confere à vida que sucumbiu no mundo uma sobrevida de escrita, enodada em um nome. Nómada, por exemplo: sua restante vida escrita.

Arrematemos esse ponto com as palavras da autora, que fecham o discurso de recebimento ao Grande Prêmio do Romance e da Novela, em 2005, pela obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*:

É uma verdade que nos serena, saber que somos variações da luz. Sabermos que esta frase é uma imagem não sendo uma metáfora, e que o nosso tempo corre entre uma e outra, por ignorância nossa. Há, de facto, aqui um novo habitante.⁸¹

Esquecimento, apagamento

Após o percurso até aqui realizado, podemos explicitar melhor que, quando nos referimos a uma restante vida escrita, referimo-nos às **figuras** da obra, que passaram por um processo de transformação, por meio de uma técnica de escrita: de matérias figurais a **figuras**, por meio do **fulgor** (a própria autora é uma **figura** de sua obra e, portanto, no livro todos os seres são **figuras**). Essa operação permite um deslocamento de um estado de impotência diante da perda vivida, por meio da inscrição dessa perda no texto, na língua. Tal operação se dá no limite em que a linguagem já não busca representar o que existira no mundo, como se tentasse dele recuperar algo, mas trabalha a partir dos traços mínimos deixados por uma vida, em forma de linguagem, que se vão apagando e continuamente assumindo sua condição de devir em formas de **figuras**, em constante mutação no texto.

Assim a autora apresenta, no fragmento intitulado “melhor que lágrimas”, parte do método e os primeiros resultados dessa operação de apagamento dos traços deixados pela morte, na escrita:

Assisti à doçura de sua morte. O que me rompe o coração de estrelas. Traçando os pés, a síntese do seu rosto estava completa. Sempre tive uma tendência para estudar, por escrito, o nascimento. Agora, experimentalmente, estudo a morte que se apaga em escrita. Escrita nossa.

Pego naquelas mãos para ver, à transparência, o que contêm. Assento-as sobre a Vila, e elas vêem o que eu estou a sentir. A Vila é Sintra, a

⁸¹ Discurso de recebimento do prêmio da Associação dos escritores portugueses, pela obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Inédito.

rua, as escadas, um número de porta _____ e a casa. Tento saber o que não soube. As perdas que houve – e que nos estão a ouvir.

Simultaneamente, a ausência de dor cresce, mas é como um enleamento de alegria num lugar sombrio e húmido. O meu próprio corpo que, na impotência, se desvanece.⁸²

Realiza-se, no livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*, portanto, um estudo da morte, da perda. Nesse estudo, não se retoma um relato biográfico de um evento vivido, como se pode ver no fragmento em questão, que serve bem como exemplo da operação que ora apontamos na obra: parte-se dos vestígios tênues de uma experiência da morte, identificados na escrita, e esses sinais vão-se apagando ao longo do texto. Alguém morto deixa rastros na linguagem, biografemas, diríamos a partir de Roland Barthes⁸³, matérias figurais para a construção de uma **figura** do texto. Resulta um desaparecimento gradual da dor e surge, simultaneamente, “a alegria num lugar ainda sombrio e húmido”. O corpo, marcado inicialmente pela impotência, desvanece-se, e o sujeito marcado pela perda, pouco a pouco, apaga-se.

A essa operação nomearíamos, em parte, esquecimento, tal como o indica Benjamin, no fragmento “Conto e cura”, citado no princípio deste capítulo, e conforme o esquecimento do referente das palavras, tal como o apresentamos a partir de Blanchot, Ducrot e Branco. Mas essa forma de esquecimento se associa a outra operação fundamental, apontada no fragmento anterior: o apagamento. Vejamos um pouco mais como opera o apagamento no texto:

esquecimento?

_____ os meus sentimentos, os seus sentimentos estão a ser queimados pela luz da lâmpada; alguns protestam; alguns desmaiam; um recolhimento que eu duvidava poder existir ao telefone e, não movendo os lábios, e nem sequer falando,
<<e aqui quem mora?>>.

⁸² LLANSOL, 2006, p. 36.

⁸³ Assim Barthes apresenta, em seu *Sade, Fourier, Loiola*, a noção de biografemas: “Pois se, pelo artifício de uma dialéctica, é necessário que haja no Texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte (ao tema da urna e da estela, objectos fortes, fechados, institutores do destino, opor-se-iam os clarões da lembrança, a erosão que, da vida passada, deixa apenas algumas sinuosidades): se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas’”. (BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, p. 14.)

Uno as pontas desse delírio porque ele retoma um encadeado de emoções que vão do júbilo ao pungente. Tento falar com quem? Por que levanto o auscultador? Por que alguém se cala? Traz simplesmente um presente que depõe nos fios.

Retorno ao ponto inicial:

<<os meus sentimentos, os seus sentimentos estão a ser queimados pela luz da lâmpada.>>⁸⁴

Esse fragmento, de estrutura circular, transmite os efeitos da experiência de escrita que “queima”, que faz desaparecer o sentimento de perda, permitindo o deslocamento da impotência diante de uma perda vivida. A escrita gira em torno de um ponto – o lugar vazio deixado na língua pelo amante que partiu –, mas a repetição, marcada pela frase inicial que reaparece ao fim, porta, em si, uma sutil e valiosa diferença: o sentimento de perda está a se queimar no processo, no presente ato de escrita. Não se trata, portanto, de uma repetição pura, simples e automática da mesma frase, mas das mesmas palavras, ao fim, introduzindo uma diferença: a constatação de que a escrita opera um apagamento dos traços deixados pela morte e de sua conseqüente dor. No excerto que se segue, esse efeito de cura da escrita, nas palavras da autora, reafirma-se:

lâmpada

Com o som do tambor _____ a criança vai à frente _____ com a sua dança. Seja o que for, viver lhe trará dor, e contradança. Um garajau que a vê solta um estridor _____ é de noite, a noite avança, e eu mudo a posição saltando por cima dos diários e cursos para encontrar o que não vejo ainda, ao contrário do garajau que vê.

II

A dor doente.

III

Simultaneamente chove e contrachove como se, do céu à terra, subisse um percurso quando, sem que se torne necessário, deveria descer. É manhã, melhor, é aurora de um dia crescente. Sobre a terra firme, eu deveria levantar-me, e meter-me ao trabalho de tentar curar os dias. Se for possível trago o impossível para a entrada da porta, quando a abro para ir comprar o jornal que lhe é necessário (ao doente) neste instante de manhã mas que, cada vez, orvalhado de notícias suas (do jornal), lhe apetece menos.⁸⁵

⁸⁴ LLANSOL, 2006, p. 32.

⁸⁵ Ibidem, p. 32.

A dor vai-se reduzindo até o ponto em que redução alguma seja mais possível. Diante desse ponto de dor irreduzível – a dor doente – apreendido na contradição das palavras, constata-se o limite, um ponto de impossibilidade, que, escrito, pode sustentar o sujeito que escreve. Constatado esse ponto de impossibilidade – o impossível trazido à entrada da porta da escrita –, passa-se ao trabalho com o que restou da dor em meio às palavras: curar não apenas a si, no processo de escrita, mas também aos dias, aos dias fulgorizados no livro e suas **figuras**. Um tratamento dado ao texto, que é revertido, certamente, para o sujeito que escreve.

Vejam, mais detalhadamente, como essa operação de apagamento e passagem de um estado de impotência ao de impossibilidade se dá, recorrendo, para calcularmos melhor o efeito de tratamento que vimos apontando na técnica de escrita llansoliana, ao auxílio de um texto de Alain Badiou, intitulado “Por uma estética da cura analítica”.⁸⁶

Nesse texto, “o autor estabelece um paralelo entre certas operações poéticas e o destino de uma psicanálise, a partir do conceito de ‘transposição’, na obra de Mallarmé”.⁸⁷ A transposição operada na escrita do poeta francês refere-se a “uma passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, a uma experiência do impossível.”⁸⁸ O resultado dessa passagem da impotência ao impossível tem, como resultado, a constituição, na língua, de uma vitória sobre o desaparecimento, “já que o poema, criação afirmativa, implica a anulação do sujeito da impotência”.⁸⁹ Ao desdobrar mais detidamente essa operação de escrita, tentaremos, na medida do que seja possível, rastrear na obra llansoliana dizeres que pareçam indicar a ocorrência de uma operação similar à apontada por Badiou nos textos de Mallarmé, visando também aos pontos que particularizam a experiência llansoliana.⁹⁰

Badiou inicia seu texto apresentando uma analogia entre o tratamento analítico lacaniano e a transposição realizada por Mallarmé: ambas, em seu fim, realizam, na língua, uma passagem de um estado de impotência ao impossível. O autor identifica, nos poemas, inicialmente, um desastre, um mal-estar a ser superado pela operação poética. A causa desse estado inicial seria uma perda, um desaparecimento de um objeto. Diante dessa perda, o poema ocupa-se do desaparecimento do objeto, examinando-o, inicialmente, na língua e

⁸⁶ BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *Escola Letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, (2004). Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 237.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ Vale mencionar o fato de que os escritos de Mallarmé são uma referência importante na obra llansoliana. A autora, inclusive, traduziu parte da obra do poeta francês. Daí a busca, nesta dissertação, por analogias entre essas duas obras, por intermédio do texto de Alain Badiou.

dentro dela tentará organizar uma vitória sobre o desaparecimento. A fim de investigarmos um pouco mais a operação de cura no texto llansoliano, de certo modo análoga à apresentada por Badiou a partir dos poemas de Mallarmé, retomemos uma afirmativa de Llansol, em seu *Curso de silêncio*, que testemunha o reconhecimento de uma perda na língua:

A colcha da cama é branca,
porque eu quero deitar sobre ela: – Sou pobre. – Ficar tão pobre de-
sorienta-me, neste caudal de sentimentos de linguagem. É isso, a
língua sente a perda da língua companheira _____ é essa a desco-
berta do dia. Quem não sente esse contato direto _____ ficciona.
Ficcional é repulsivo para o silêncio.⁹¹

A partir desse ponto de identificação dos traços deixados pela perda na língua, a autora organiza, como já o demonstramos, a criação de **figuras** por meio do método do **fulgor**. Lembremo-nos, ainda, que, para Llansol, essa constatação refere-se a uma descoberta, ou seja, um acontecimento, um acaso. A respeito do acontecimento contingencial na escrita, que visa a uma vitória sobre a perda, Badiou apresenta um ponto relevante:

Essa vitória não é necessária, ela é, ao mesmo tempo, uma aposta e um trabalho. Como diz Mallarmé, ela é *un coup de dés* – ‘um lance de dados’. Como na análise, existe aí um elemento de acaso. Mallarmé diz que todo pensamento joga dados e que a vitória sobre o desaparecimento exige esse acaso. [...] Temos a possibilidade de uma vitória, mas uma possibilidade que integra o acaso e a contingência.⁹²

Há, portanto, uma aposta em uma salvação que não necessariamente virá. O tratamento pela escrita é algo contingencial, um efeito que se pode dar ou não, mas que, como veremos, não dispensa a formalidade técnica.

É importante pontuarmos, ainda, que, segundo Badiou, o trabalho realizado sobre a perda em uma análise, na experiência de Mallarmé e, acrescentaríamos, na escrita de Llansol, distingue-se fundamentalmente de um melancólico trabalho de recuperação do que se perdeu ou de redenção diante de uma perda:

E por que não são operações de redenção? Porque o desaparecimento é absoluto. Tanto para Mallarmé, como para a análise, não haverá o retorno daquilo que desapareceu, não haverá a redenção da perda. Haverá uma

⁹¹ LLANSOL, 2006, p. 26.

⁹² BADIOU, op. cit., p. 238.

operação diferente, que construirá uma vitória sobre a perda, mas não o retorno daquilo que está perdido.⁹³

No *Curso de silêncio*, descobre-se, pouco a pouco, que, se não há recuperação do que se perdeu, há, entretanto, o advento de certa alegria na escrita, na contemplação de sua matéria básica, da nervura da folha em que uma outra vida, a das **figuras**, delineia-se. “Penso – voava a folha –, que a alegria não é o que cremos dela, nem supomos. É o primeiro passo para a contemplação da nervura da folha.”⁹⁴

Mas, diante do desaparecimento absoluto, Badiou apresenta o impasse do poeta e a saída por ele encontrada: “Como conseguir uma vitória sobre o desaparecimento absoluto? Para Mallarmé, é esse o problema do poema [...] o problema de fazer surgir o impossível no lugar onde havia a impotência. É a solução desse problema que Mallarmé chama de transposição”.⁹⁵

Badiou apresenta três aspectos essenciais no processo de transposição: primeiro a função da contingência. É preciso que algo aconteça, que haja um encontro fortuito, para que o pensamento consiga uma vitória contra a impotência. Em *Llansol*, há uma **figura** que parece demarcar bem a precisão do acaso no processo de escrita: trata-se do **encontro inesperado do diverso**.

_____ O encontro inesperado do diverso
é assistir o belo a comunicar com o silêncio;
a fraccionar a imagem nas suas diversas formas;
ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem
mutuamente na beleza própria, e fechar os olhos para que
se não rompa *a delicada tela desta vida* [...]

*o belo é o encontro inesperado do diverso.*⁹⁶

O segundo aspecto é o fato de que um encontro fortuito, um acaso, é também algo que desaparece. Dessa maneira, trata-se um desaparecimento por meio de outro desaparecimento:

Há, no poema de Mallarmé, a organização de um desaparecimento na língua, para conseguir a vitória sobre o desaparecimento inicial. [...] Não é a afirmação que trata o desaparecimento, é antes uma espécie de

⁹³ Idem.

⁹⁴ LLANSOL, 2006, p. 77.

⁹⁵ BADIOU, op. cit., p. 239.

⁹⁶ LLANSOL, 1994, p. 135.

desaparecimento segundo. E o poema é o lugar desse desaparecimento segundo, na língua.⁹⁷

Portanto, o texto constitui-se não como uma afirmação melancólica de que algo se perdeu, mas como uma afirmação posterior, possibilitada pela operação de um desaparecimento segundo na língua. É o que Badiou confirma na sua terceira observação à transposição: “o resultado, contudo, é uma criação afirmativa. O resultado não é um desaparecimento”⁹⁸, e, sim, algo que se afirma no final, “uma afirmação real, a afirmação de um ponto de impossível”⁹⁹.

Sobre a transposição operada nos poemas de Mallarmé, Badiou acrescenta ainda algumas observações que podem nos servir de ponto de partida para pensar também alguns aspectos relevantes da operação de cura presente no texto de Llansol. Um dado importante é o que o autor apresenta como resultado da transposição: a “noção pura”, o que advém no lugar onde algo desapareceu (referimo-nos agora ao desaparecimento segundo operado no poema). Para Mallarmé, a noção pura é “a noção de um objeto que falta”. Ao que Badiou apõe: “No fundo, a noção pura é o real daquilo que foi perdido [...] e Mallarmé vai distinguir o real da perda daquilo que é perdido na perda”¹⁰⁰. Realiza-se, portanto, uma experiência de abertura, por meio da língua, de um ponto de impossibilidade, de real. A respeito desse ponto e das operações possíveis diante dele, podemos fazer uma aproximação entre o *real da perda* e *aquilo que é perdido na perda* com duas noções llansolianas: os **existentes não reais** e os **reais não existentes**, respectivamente. Se Mallarmé visa à experiência do real da perda, e não da retomada do que se perdeu, Llansol, por sua vez, visa à experiência de existências sem realidade: “os que falam confundem, deliberadamente ou não, realidade e existência. Há muito real que não consegue existir” – os **reais não existentes** –, “e há muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma” – os **existentes não reais**. “A maior parte do que existe é *miséria alucinada*”¹⁰¹. Diferentemente de alucinar a miséria, de trabalhar sobre aquilo que é perdido na perda, o texto de Llansol busca esse ponto impossível de existências sem realidade, em devir no espaço textual, a que autora nomeia **textualidade**:

⁹⁷ BADIOU, op. cit., p. 239.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ LLANSOL, 2003a, p. 156.

a textualidade é a geografia dessa criação improvável; a textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.¹⁰²

Existências textuais, reais, corporais, afeitas à noção pura de Mallarmé. Sobre os **existentes não reais**, a autora ainda acrescenta uma definição: “corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes não reais**”.¹⁰³

Outra observação importante no processo de transposição é a de que ela não se dá de modo natural, espontâneo. Eis o que Badiou afirma a respeito: “Não se pode criar o que quer que seja de modo natural. É preciso uma situação artificial. Só se pode obter uma vitória sobre a perda dentro de condições artificiais. [...] isso não é uma falha, mas uma necessidade. [...] A transposição é uma lógica”.¹⁰⁴ Se entendermos essas condições artificiais não exatamente como artificios literários de criação, mas como técnica para se tocar um ponto de impossibilidade na língua, de abertura ao que de real pode advir na língua, por meio de uma construção estética, formal, lógica, poderemos pensar que Llansol opera, em sua escrita, com uma técnica afeita a essa abertura: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros”.¹⁰⁵ Nesse ponto, em que a técnica se apresenta como fundamento para a operação de cura, o poema de Mallarmé, a escrita llansoliana e o processo analítico se encontram, embora seja necessária uma ressalva: o que se coloca principalmente no horizonte de uma análise é o tratamento (que não dispensa uma técnica similar a uma estética), ao passo que, no horizonte do escritor, está a criação de um objeto estético (que, contingencialmente, tem efeitos de cura).

Se a escrita opera no limiar em que se coloca, ao fim da experiência, um ponto de impossibilidade, poderíamos agora perguntar: trata-se de dizer o possível, até o franqueamento de algo indizível? A esse respeito, Badiou explicita, a partir da lógica de operação dos poemas de Mallarmé: “Essa lógica elimina qualquer idéia do ‘indizível’. [...] A idéia de Mallarmé é que o poema ‘pode’ dizer o que tem a dizer. E aquilo que o poema não pode dizer não é ‘indizível’, mas sim o real do dizer. [...] Há um real do dizer, não há indizível”.¹⁰⁶ Trata-se de um ponto fundamental, pois à palavra não seria dado tocar o corpo,

¹⁰² LLANSOL, 1994, p. 120-121.

¹⁰³ Ibidem, p. 120.

¹⁰⁴ BADIOU, op. cit., p. 240.

¹⁰⁵ LLANSOL, 1998, p. 55.

¹⁰⁶ BADIOU, op. cit., p. 240.

afetá-lo e transmitir os afetos se não se concebesse a possibilidade de uma palavra poder transmitir, por meio de uma operação lógica, o que não se representa pela via do sentido. Assim Llansol esclarece essa potencialidade da escrita:

de que falava?

Carta:

<<lendo, não se sabe do que se fala. Mas, demorando a ler, verifica que se lê. E o que não se apreende directamente, sente-se no fulgor que emana do sentido do sentimento.

Sensualmente, a inteligência vai buscar o seu referente. O fulgor oscilante da leitura que é o verso e o reverso deste enigma sem nenhum mistério contundente>>.¹⁰⁷

É a isso que nos referimos quando afirmamos que, no texto llansoliano, há um poder de toque, um olhar percutente: uma escrita que opera nos limites da impossibilidade da língua, no registro dos **existentes não reais**. Esse ponto de impossibilidade, de real atingido por meio de uma técnica, vai, pouco a pouco, continuamente, sendo franqueado pela escrita e permite a abertura a algo novo em seu percurso:

Reflicto assim, para uso próprio, que quem escreve possui diferentes áreas de linguagem, com aberturas para que seja possível a sua recíproca interpenetração. Se assim não fosse, não haveria mais do que a reconstituição, não significante, de uma velharia. Escrever é amplificar pouco a pouco.¹⁰⁸

Por fim, Badiou apresenta dois resultados do processo de escrita dos poemas de Mallarmé, em que se dá a vitória sobre a perda, por meio da reconstrução, na escrita, do desaparecimento do que fora perdido: o primeiro é o desaparecimento do sujeito da impotência e o advento de um sujeito puro, real:

Para Mallarmé, a transposição, que é uma lógica artificial, elimina qualquer subjetividade. [...] a operação poética é, afinal, uma operação anônima. Ele escreve: *l'oeuvre pure implique la disparition du poète* – “a obra pura implica o desaparecimento do poeta”. Mas sabemos também que há desaparecimento do sujeito na experiência do real. Ou, mais precisamente, há um desvanecimento de seu ser. Mallarmé tinha a mesma idéia. O que desaparece, no final do poema, é o sujeito da impotência, e o sujeito da impotência não é o sujeito do real. Em última análise, o que Mallarmé

¹⁰⁷ LLANSOL, 2006, p. 102.

¹⁰⁸ LLANSOL, 1998, p. 37.

propõe é a seguinte idéia: o poema faz advir um sujeito que, naturalmente, não é o eu imaginário do poeta, não é o Sr. Mallarmé, não é o sujeito da impotência, mas é o que poderíamos chamar de ‘sujeito puro’ do poema, isto é, o sujeito tal como o poema o faz advir.¹⁰⁹

No final da operação do poema ocorre, então, algo de novo: o poema faz advir um sujeito tocado pela experiência do real, retificado por ela. Parece ser também algo similar a esse resultado um dos efeitos de tratamento que se dão no processo de escrita (e de leitura) da obra *Curso de silêncio*. Tal fato se percebe bem nos sucessivos apagamentos biográficos dos que viveram e vivem, para assumirem lugar no texto como **figuras**. Há, no livro em questão, uma passagem que testemunha o advento de um outro sujeito na escrita, um sujeito da escrita:

Observa-se, a mulher:
tacteo devagar minhas feições: estão sozinhas, expostas ao sopro,
mas a recolha minuciosa deste Curso, compôs outra cara sobre a minha.
Foi um trabalho que não pude fazer sem apoio, muito embora o rosto
antigo se tenha ido com as palavras _____;

[...]

Esta decepção pode trazer à mente o inverno das palavras. O que a mulher, no entanto, cruamente sofre, eu, sua textuante, não tardo a desconstruí-lo e a lembrá-lo. Ela eu, a camponesa dos livros, não cessa de ver neles o fundo da horta, e a cancela que range para o jardim.
E se não for um humano que há de vir, mas a próxima forma que teremos?¹¹⁰

Inicialmente, tem-se uma mulher – a que sofre – cuja face se refaz no processo de escrita. A face antiga se apaga nas palavras, e advém, então, sua *textuante*, a que desconstrói em escrita a face da dor. Resulta uma outra forma de sujeito, nomeado agora “a camponesa dos livros”, a vida restante pertencente aos livros, poderíamos dizer. É importante demarcarmos que esse resultado tem efeitos de tratamento no texto, mas também na vida da que escreve. Retomemos a lógica de enlace entre vida e obra que opera na escrita llansoliana:

_____ um pouco de humano, não chegaria; muito humano, seria demasiado [...]

Neste real,
não há dentro, há um fora que envolve o dentro e, depois, esse dentro
é fora¹¹¹

¹⁰⁹ BADIOU, op. cit., p. 240-241.

¹¹⁰ LLANSOL, 2006, p. 71.

¹¹¹ Idem.

O que acontece na escrita é o que acontece na vida, portanto. Por isso a camponesa dos livros é, num só golpe, *ela eu*. Nesse ponto, anunciaremos um aspecto que demarca uma singularidade fundamental do texto llansoliano em relação à operação que Badiou identifica nos poemas de Mallarmé: essa passagem de um sujeito de impotência ao advento de um sujeito real, puro, no texto de Llansol parece ser não o ponto de chegada, o fim da experiência, mas uma de suas etapas. Afinal, o texto, como veremos, é a história da metamorfose contínua desse novo sujeito da escrita; não mais o humano como o conhecemos, mas **figuras**. Essa metamorfose se dá, literalmente, na operação com as letras dos nomes das **figuras**. Voltaremos mais detalhadamente a esse ponto no terceiro capítulo.

Tem-se, portanto, o advento de um novo sujeito como o primeiro resultado da operação de escrita apresentado por Badiou. O segundo resultado é a própria criação afirmativa, o objeto artístico, assim apresentado pelo autor:

Pode-se então dizer que algo é criado como um sujeito sobrenatural, eu digo sobre-natural justamente no sentido de que a situação é artificial e formal, o que quer dizer um sujeito que atravessou a perda e que não é simplesmente a presa, a vítima dessa perda. Isso pode ser chamado de um ‘sujeito de pensamento’. [...] se há um sujeito de pensamento, se há uma vitória sobre a perda, então é preciso compreender que há algo ali que não está mais no tempo, não no tempo natural. Precisariamos então chegar a essa idéia extraordinária de que a análise cria algo de eterno. Isso sempre foi dito do poema, o poema sempre teve a ambição de criar algo na língua que fosse eterno, algo na língua natural, que fosse sobrenatural.¹¹²

Por fim, algo para além do natural, do previsível, apresenta-se na criação estética: algo fora do tempo, eterno. Eternidade assim detectada e afirmada por Llansol, em seu *Curso*:

era a realidade absoluta

Por que me veio a idéia súbita de marcar neste *Curso 25 de julho de 2023*, quando certamente *ai* já não viverei? Deve ser um sentimento de permanência antecipado que, de qualquer modo, se realizará por uma abertura que eu não delimito, nem com um mínimo de dor, nem em termos concisos. Mas também nunca tive necessidade de explicar.¹¹³

¹¹² BADIOU, op. cit., p. 242.

¹¹³ LLANSOL, 2006, p. 14.

Realidade absoluta que, se não se apresenta em categorias temporais, não exclui a possibilidade de que um autor, no presente ato de sua escrita, perceba, antecipadamente, a criação em meio à qual está envolvido como algo permanente, eterno, afirmativo. Elo impossível e presente, uma realidade absoluta. “É o elo da cura e da beleza”¹¹⁴, como veremos no próximo capítulo.

¹¹⁴ Ibidem, p. 159.

Capítulo III – O corp’a’screver

As figuras: nós construtivos

Apresentamos e discutimos, no capítulo anterior, a existência de efeitos contingenciais de tratamento, resultantes da experiência de escrita. Mais especificamente, na escrita llansoliana, um tratamento decorrente da técnica nomeada **fulgor**. Tal seria o método de transpor os afetos¹, sob a égide do belo, em palavras, em pensamentos, em imagens, fundando algo eterno na língua. Essa transposição de elementos restantes de uma vida para a escrita resulta na criação de **figuras**: construções textuais que se apresentam como imagens que trazem, em seu cerne, algum afeto. Vimos, depois, o modo como as **figuras** vão-se encadeando em **ambos**, que, por sua vez, compõem um corpo textual.

Vejam, passo a passo, como Llansol explicita a relação entre as **figuras**, as imagens escritas e a composição do corpo textual. Primeiramente, seguindo o pensamento da autora, ao explicar a organização de seu texto, diferenciem, em alguns aspectos, sua escrita de uma construção literária representativa:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida a personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente <<nós construtivos>> do texto, a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (<<este é o jardim que o pensamento permite>>), um animal ou uma quimera².

No capítulo anterior, apresentamos alguns elementos mencionados nesse fragmento, como a noção de **figura**. Entretanto, há alguns pontos que podem levar-nos a um maior entendimento da composição do corpo textual llansoliano. Para isso, apresentemos,

¹ Retomemos a definição de afeto, para a autora: “é neste triplo registro, o belo, o pensamento e o vivo, que os corpos se movem. É a este triplo registro que chamo afecto.” LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Relógio D’Água, 2003 (A), p. 146.

² LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998, p. 130.

inicialmente, algumas distinções entre as **figuras** llansolianas e as personagens ficcionais. Embora possam ser confundidas por leitores que não se detenham nas sutilezas do texto llansoliano, não são categorias coincidentes. Pensemos em algumas diferenças entre a escrita de Llansol e a escrita convencionalmente representativa, a partir da oposição entre o método de figuração e o método de criação de personagens ficcionais.

Tomemos, como base para essa diferenciação, o seguinte dizer de Anatol Rosenfeld, em seu texto “Literatura e personagem”: “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.”³ Para Llansol, não interessa realizar uma escrita representativa, ficcional, e, tampouco, dar vida a personagens puramente imaginárias, que, tais como humanos, nascem e morrem. Na **textualidade** há, antes, “nós construtivos” do texto, módulos, contornos, delineamentos, sem referência necessária ao que é próprio ao humano. Se, em uma narrativa, tal como até então esse gênero é comumente concebido, o que orienta a leitura são principalmente o enredo e as personagens que nele atuam, na **textualidade** articula-se, por sua vez, uma estruturação textual peculiar. Trata-se de uma narrativa de superfície, já que não há a profundidade nas **figuras**, tal como o há no ser das personagens. Uma **figura** ou “nó construtivo do texto” é uma imagem de superfície, no sentido em que “se mostra”, não esconde profundidade alguma, não remete senão a si mesma, embora contenha em si pensamentos, afetos, delineamentos, intensidades. A **figura** pode ser uma frase, uma cena textual composta de vários elementos, e não a representação de seres humanos que, geralmente, possuem nomes fixos, comportamentos, gostos, ou seja, seres que ora se apresentam conforme a realidade, ora surpreendem as expectativas do leitor, tendo como pressuposto o texto histórico da realidade. Não à toa, Llansol, ao longo de sua obra, renomeará as **figuras** – a que atribuímos características superficiais, no sentido em que são superfícies de texto – como **cenar fulgor**: “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (<<este é o jardim que o pensamento permite>>), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cena fulgor.”⁴ Retornaremos a essa passagem de **figura** a **cena fulgor**.

Exploremos um pouco mais a oposição entre **figuras** e personagens. Rosenfeld apresenta o caráter humano como determinante na construção de personagens. Assim o autor explicita o fato de que essas construções ficcionais têm como base a representação do ser humano em sua lógica verossímil:

³ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 1), p. 21.

⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998, p. 130.

É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício do texto. [...] A narração, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados)⁵.

O autor apresenta o elemento humano, incluindo suas variações – a antropomorfização, por exemplo –, como elemento chave da construção literária representativa. Mas, para Llansol, “_____um pouco de humano, não chegaria; muito humano, seria demasiado”⁶. Não há, na **textualidade**, seres humanos servindo a uma escrita representativa. Inscreve-se no texto o que vimos chamando “restante vida escrita”. São delineamentos, contornos, “não necessariamente pessoas”⁷. Veremos, ao longo deste capítulo, mais detalhadamente, que vida, nem exatamente humana nem inumana, seria essa que se inscreve no texto llansoliano.

A textualidade: o resalto de uma frase

Llansol, a partir de sua experiência de escrita e da invenção de nós construtivos textuais – as **figuras** –, avalia a relação entre a ficção romanesca, que tem o ser humano como seu paradigma, e o mundo: “Criámos uma terrível ficção. Todos são seres, mas não há ser que chegue para todos!... O mundo, não sendo essa ficção, está por ela fechado. Barrado, como diria Lacan.”⁸ A referência a Lacan pode nos auxiliar, nesse ponto, para diferenciarmos o “mundo” e a “ficção” que sobre ele se estrutura:

A dimensão da cena [...] está aí para ilustrar a nossos olhos a distinção radical entre o mundo e esse lugar onde as coisas, mesmo que sejam as coisas do mundo, vêm a se dizer. Todas as coisas do mundo vêm colocar-se em cena segundo as leis do significante, leis que de modo algum podemos tomar de imediato como homogêneas às do mundo. [...] O palco em que fazemos a montagem desse mundo [...] é a dimensão da história.⁹

⁵ ROSENFELD, op. cit., p. 23 e 28.

⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.71.

⁷ LLANSOL, 1998, p. 130-131.

⁸ LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 200.

⁹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (B), p. 42-43

Lacan apresenta, nesse fragmento, a existência de um mundo barrado à linguagem e uma cena estruturada pelo significante, que se sobrepõe, por sua vez, ao mundo. O psicanalista refere-se à cena da realidade histórica. Há uma barra, uma separação intransponível entre essas duas instâncias. Podemos, então, pensando a afirmação llansoliana lado a lado com a lacaniana, entender a afirmação de Llansol de que a ficção romanesca interdita o mundo como a causa do fracasso do romance: “todos são seres, mas não há ser que chegue para todos.”¹⁰ Os seres, tal como concebidos contemporaneamente, sejam personagens ficcionais ou pessoas civis, são incompletos. Parte dos seres, tal como do mundo, está barrada, é irrepresentável. Estariam os escritores, então, condenados ao incessante, à busca infrutífera da completude, à procura de algo, a rigor, segundo a lógica lacaniana, para sempre perdido? Não nos precipitemos: a questão não se responde rapidamente de modo afirmativo ou negativo.

A ficção, segundo o ponto de vista do texto llansoliano, fecha-se ao mundo, interdita-o, devido a seu método representativo. Ao querer representar o mundo, através de algo que a ele é heterogêneo – a linguagem –, encontra apenas o ressentimento de não o atingir em sua suposta completude. Decorre, dessa pretensa tentativa de abarcar uma hipotética plenitude do mundo, o fracasso estrutural do corpo romanesco e a dissimulação desse fracasso. Nas palavras de Llansol, a **impostura da língua**, que dissimula toda representação.

Esse fracasso do romance é apresentado por Georg Lukács, em sua *Teoria do romance*, ao avaliar os esforços ficcionais do romancista em geral como infrutíferos em sua essência, como “um gesto eloqüente”, um “sacrifício que se teve de fazer, o paraíso eternamente perdido que foi buscado, mas não encontrado, cuja busca infrutífera e desistência resignada dão fecho ao círculo da forma”¹¹. Diante da avaliação do fracasso dos esforços de criação, Lukács pôde constatar “a evidência de que o fracasso é uma conseqüência necessária de sua própria estrutura interna (do romance)¹², de que ela, em sua melhor essência e em seu valor supremo, está fadada à morte.”¹³

A **textualidade**, diante desse paradigma romanesco, opõe-se às normas ficcionais de verossimilhança, de fidedignidade à realidade histórica preconcebida, em que se constroem personagens que vivem e morrem tal como humanas, em um enredo coerente. Diferentemente

¹⁰ LLANSOL, 2000, p. 200.

¹¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 86.

¹² Parêntesis nosso.

¹³ LUKÁCS, op. cit., p. 122.

de uma escrita que tenha a realidade histórica como referente – sendo a história também um texto ficcional, pois é engendrada segundo as leis do significante –, Llansol propõe uma experiência singular com a linguagem e a ausência inicial de normas, que culminarão em um texto de natureza estruturalmente distinta da escrita literária.

Não faz parte do projeto llansoliano mimetizar o mundo em realidades textuais fictícias, mas concebê-las, a partir da escrita, em um espaço por vir, puramente textual. A escrita llansoliana não se referencia em uma realidade preconcebida – para a qual o mundo está barrado por natureza, já que é heterogêneo à linguagem – e procura fundar outras realidades, puramente textuais, em que habitam seres nem totalmente inumanos nem completamente humanos. A esses seres de texto, a autora nomeia **existentes não reais**, como vimos no capítulo anterior. Em outras palavras, existências textuais autônomas em relação à realidade preconcebida, ou **figuras**. Vale ressaltar que essa realidade textual não se pretende confundir com a realidade histórica do mundo:

Está em causa o que me move a escrever (o mundo) e o que me faz sentir (a literatura). São quase sinônimos. E são-no quase porque, entre a literatura e o mundo há ainda o ressalto de uma frase. Este *ainda* é precioso. [...] O ressalto da frase é, propriamente falando, vital. Sem ele, os nossos corpos não poderiam respirar. Teriam falta de desconhecido¹⁴.

Há, portanto, o ressalto de uma frase entre mundo e literatura, a fundar mundos possíveis em meio ao mundo já concebido. Como Llansol afirma que seus textos não se inscrevem na literatura, poderíamos pensar que sua escrita se registra justamente nesse lugar de ressalto entre literatura e mundo. A **textualidade** é o ressalto de uma frase, um ressalto precioso, pois permite que a escrita e a realidade histórica não se confundam. Não se busca recuperar, na **textualidade**, o mundo, barrado desde que se instaura a linguagem. Ela não busca coincidir com o mundo dos referentes ou com a realidade histórica que sob ele se assenta; antes, funda um texto de existência (escrita) não real (na realidade socialmente compartilhada).

Quanto ao aspecto de construção textual por vir, é curioso que, em *Onde Vais Drama-Poesia?*, a autora afirme: “é minha convicção que as figuras vêm do futuro”¹⁵. Antes de continuarmos explicando o que é uma **figura**, em sua autonomia textual, e em que medida elas constituem um corpo textual, pensemos: a que futuro a autora se refere, quando afirma ser ele o ponto de origem das **figuras**?

¹⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 201.

¹⁵ LLANSOL, 2000, p. 234.

O mundo em uma semente semântica

Do futuro do texto. Da sua completude como seres. Da sua vida que nada rouba ao vivo. De sua modalidade de ser ainda incompleta, é certo, porque o mundo continua impedido. O texto testemunha que os seres vindouros que ela vê, virão unicamente se forem fruto do mútuo consentimento humano, e não apenas. É preciso que a chamada natureza lhes dê também o seu consentimento.

No universo da acção romanesca, só nascem os personagens armados da violência do ser. No universo da escrita as figuras <<mostram-se>> e pedem que sejam recebidas – são hóspedes, hóspedes de rara presença, formas de companhia. Não há nisto ficção alguma. A escrita não desiste de mostrar aqueles que já vieram, e ainda não foram recebidos. Não sei se o presente vai ao encontro desse futuro. O que sei é que, na escrita (ignoro se também algures, num qualquer existente) as figuras comunicam, aprofundam o fulgor da sua completude. Ou seja, esse futuro está constantemente a vir na direcção do nosso presente. Posso assegurar-lhes que não são espectros. Se assim fosse, já há muito que nos teriam faltado as palavras para ser. O mundo, ao estar barrado vive de empréstimo¹⁶.

O futuro do texto é a origem das **figuras**. Não nos referimos a um lugar utópico, mas a um espaço em construção na escrita. O mundo segue barrado, ao se estruturar sobre ele uma realidade histórica preconcebida, ficcional em sua estrutura. Entretanto, a **textualidade** não vive de empréstimo, não representa, não busca em um mundo inacessível à língua a matéria de seu texto. O mundo textual a que a autora se refere – o mundo por vir textual – não coincide com aquele para o qual se volta a criação romanesca – o mundo histórico que lhe antecede. Llansol refere-se a um espaço de contornos indefinidos, de imagens sem referencial na realidade externa ao texto, um mundo em constante construção textual.

A **textualidade** apresenta-se permanentemente como uma escrita inacabada, em que fala uma palavra futura, uma palavra de tom oracular. Em suas fendas, em seus interstícios, em seu curso silencioso, em seu inacabamento, fala a palavra originária do texto, indica-se o futuro textual, ainda que ilegível. A **textualidade** é a todo tempo a constituição de “um mundo por vir contido numa semente semântica”¹⁷. Não há formação de grandes significados, há a promessa de uma significação, há os sentidos silenciosos do corpo. A partir do pensamento blanchotiano a respeito da palavra poética, em seu livro *A besta de Lascaux*, poderíamos aproximar o modo como operam as palavras na **textualidade** à palavra que o escritor francês nomeou começante:

¹⁶ Ibidem, p. 204.

¹⁷ Ibidem, p. 98.

Toda palavra começante, ainda que seja o movimento mais doce e mais secreto, é, porque ela nos ultrapassa infinitamente, aquela que agita e que exige mais: tal como o mais doce nascer do sol em que se declara toda a violência de uma primeira claridade, e tal como a palavra oracular que nada diz, que não obriga, que até mesmo nem fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixado na direção do desconhecido¹⁸.

A **textualidade** é como o dedo imperioso que aponta, em sua ausência de grandes significados, o que desconhece: o futuro do texto, das **figuras**, que se desenvolvem de modo autônomo, que ultrapassam o controle daquele que escreve. Não afirmamos que o texto llansoliano preveja e anuncie às claras o seu futuro, mas, como nele há a “linguagem em que fala a origem”¹⁹, há a indicação silenciosa dos movimentos de constituição do próprio texto, do mundo textual das **figuras**. Há um processo contínuo em que as palavras são a promessa de que há mundos estéticos possíveis em meio ao que até então concebemos como o mundo realista. Uma semente estética de mundos possíveis, portanto. Desse aspecto originário do texto llansoliano, em que as palavras não se referenciam no que de antemão seja conhecido do leitor, mas visam a dar origem a um espaço textual diverso, decorre uma questão: “o grande problema do espaço edênico é a *posse dos referenciais práticos*. Porque a maior parte dos humanos está muitíssimo mais disposta a acreditar que o inferno existe, do que alguma vez aceitará o espaço edênico como possível, quanto mais real.”²⁰ Por **espaço edênico**, podemos também entender **textualidade**, o mundo textual composto por Llansol em sua escrita. O que se coloca em questão nesse fragmento é o fato de que a escrita llansoliana, sem se voltar aos referenciais que nos orientam na realidade, fundaria mundos possíveis em meio ao mundo já conhecido. Se estivéssemos no horizonte da ficção, nada haveria de difícil aceitação. Mas, as realidades em jogo no texto llansoliano, os mundos existentes em texto e não reais na realidade tal como se a concebe, não se pretendem ficcionais.

Pode então esse mundo textual se conceber diferentemente daquele ao qual Lacan se refere, estruturado por uma cena histórica constituída e compartilhada sobre um mundo que lhe é heterogêneo? Para Llansol, em *O senhor de Herbais*, livro em que a autora se propõe a

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Tradução de Márcio V. Barbosa. Paris: Éditions Fata Morgana, 1982, p. 18. No original, lê-se: “Toute parole commençante, bien qu’elle soit le mouvement le plus doux et le plus secret, est, parce qu’elle nous devance infiniment, celle qui ébranle et qui exige le plus: tel le plus tendre lever du jour en qui se déclare toute la violence d’une première clarté, et telle la parole oraculaire qui ne dicte rien, qui n’oblige en rien, qui ne parle même pas, mais fait de se silence le doigt impérieusement fixé vers l’inconnu.” BLANCHOT, *Une voix venue d’ailleurs*. France: Gallimard, 2002. p.61, 62.

¹⁹ Ibidem, p. 13.

²⁰ LLANSOL, 2003a, p. 150.

discutir a reprodução estética literária e suas tentações, o poder da estética é justamente o de criar mundos possíveis em meio a um mundo que, em sua origem, é, hipoteticamente, apenas físico:

Se é verdade que o mundo é feito de mundos estéticos -- e esse é o cerne deste livro --, que destino dar à frase de Walter Benjamin (citada por Manuel Gusmão): 'O mundo é a nossa tarefa' ? [...] Pelo meu lado, desejaria pôr a claro uma mínima parte da infinidade dos mundos -- uma só física hipotética desdobrando-se em várias possíveis estéticas. Nesse sentido, aceito que haja um ponto de equivalência entre estética e ética²¹.

Portanto, a postura llansoliana diante da escrita é de uma decisão ética e estética: se o mundo é composto por diferentes estéticas, diferentes construções diante de um hipotético mundo físico²², Llansol não propõe apenas uma nova estética, mas deseja explicitar, ao longo de sua obra, através de sua “palavra começante”, a existência de infinitas possibilidades criadoras em meio ao mundo. E criar em meio ao mundo não é o mesmo que buscar reconstituir, na linguagem, o mundo referencial – gesto que culminaria, a rigor, novamente na representação.

A **textualidade** opera, em alguns aspectos, de modo similar a uma mônada benjaminiana. Em *A Origem do Drama Barroco Alemão*²³, Benjamin apresenta o conceito de mônada como a condensação de um ser, com sua pré e pós-história, em uma idéia, em uma mônada. Para o autor, uma mônada é uma idéia que condensa, que encerra, em uma imagem, o mundo passado e o por vir: “A idéia é mônada – isto significa, em suma, que cada idéia contém a imagem do mundo”²⁴. Na **textualidade**, as palavras seriam como mônadas, já que elas abrem-se ao que é vivo, indicam o caminho aos mundos encerrados no mundo que conhecemos, para que possam vir a se constituir em texto. É nesse sentido que há algo de originário, começante e oracular, na escrita llansoliana, já que ela indica possibilidades futuras à escrita. A respeito da amplificação operada nessa escrita, o crítico português João Barrento afirma: “O texto *amplifica o mundo* em cada frase, imagem, cena fulgor que nos dá a

²¹ LLANSOL, 2002, p. 46.

²² Em geral, estéticas realistas, ou seja, as que têm a realidade compartilhada como sua referência de verossimilhança.

²³ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁴ *Ibidem*, p. 70.

ler/ver.”²⁵ Nesse gesto de amplificação, constitui-se uma realidade sem precedentes, de natureza puramente textual.

Ressaltemos que, até então, detivemo-nos em apenas alguns elementos do método de criação llansoliano – **as figuras e o fulgor** – que não são, certamente, os únicos pontos de diferenciação de sua obra em relação às criações ficcionais. Retornemos às figurações, a partir da primeira citação deste tópico²⁶.

Com sua **textualidade**, Llansol aposta na construção das **figuras** não como imagens de seres existentes fora do texto, mas como nós textuais sem a consistência humana. Se na leitura se consentir a possibilidade de uma existência que se torne, na escrita, uma imagem puramente textual, talvez as **figuras** se mostrem, não mais a um leitor, mas a um **legente**²⁷, como seres completos, na medida em que, como mônadas, contêm em si sua pré e sua pós-história. As **figuras** são seres condensados e completamente constituídos por sons, por imagens e por seu poder de afetar quem os recebe em texto. São companhias materiais, afetivas, que se podem receber no ato de leitura ou não. Não se constituem como seres humanos ficcionalizados; são antes focos textuais condensadores dos afetos. Retomaremos, adiante, esse aspecto de condensação da **textualidade**.

Retornemos ao fato de as **figuras** virem do futuro do texto, para avançarmos um pouco mais na explicação de seu método de construção. Pode-se pensar, além do que já foi dito anteriormente, que elas se constituem também no ato da leitura. Afinal, o **legente** participa no processo de figuração, pois é necessário que alguém perceba uma **figura** em seu estatuto que lhe é próprio, para que ela exista como tal. Se os **legentes** são seres posteriores às **figuras**, pode-se afirmar que a origem de uma **figura** está em seu futuro, que elas vêm do

²⁵ BARRENTO, João. *A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos llansolianos, 4), p. 6.

²⁶ “Do futuro do texto. Da sua completude como seres. Da sua vida que nada rouba ao vivo. De sua modalidade de ser ainda incompleta, é certo, porque o mundo continua impedido. O texto testemunha que os seres vindouros que ela vê, virão unicamente se forem fruto do mútuo consentimento humano, e não apenas. É preciso que a chamada natureza lhes dê também o seu consentimento.

No universo da acção romanesca, só nascem os personagens armados da violência do ser. No universo da escrita as figuras <<mostram-se>> e pedem que sejam recebidas – são hóspedes, hóspedes de rara presença, formas de companhia. Não há nisto ficção alguma. A escrita não desiste de mostrar aqueles que já vieram, e ainda não foram recebidos. Não sei se o presente vai ao encontro desse futuro. O que sei é que, na escrita (ignoro se também algures, num qualquer existente) as figuras comunicam, aprofundam o fulgor da sua completude. Ou seja, esse futuro está constantemente a vir na direcção do nosso presente. Posso assegurar-lhes que não são espectros. Se assim fosse, já há muito que nos teriam faltado as palavras para ser. O mundo, ao estar barrado vive de empréstimo.” (LLANSOL, 2000, p. 204)

²⁷ Lembremos que, conforme dito anteriormente, assim Llansol nomeia os “leitores” de seu texto que se abrem à experiência dessa escrita, tal como ela se pretende conceber.

futuro, pois elas dependem do consentimento²⁸ humano, do consentimento da leitura, para que possam surgir²⁹. Se a leitura é o futuro da escrita, o **legente** é responsável pela constituição da **figura** em sua natureza existente no texto e não real na realidade histórica preconcebida. O **legente** é também o futuro das **figuras**, na medida em que a leitura também lhes confere existência. Por isso a autora afirma sua “convicção que as figuras vêm do futuro”³⁰. Do futuro do texto, que é também sua leitura.

Poderíamos, então, concluir que a **textualidade** visa a conceber uma realidade independente do horizonte cotidiano, autônoma em sua espessura física – sonora e visual – de escrita. Realidade textual cuja leitura se orienta por delineamentos, por módulos, por contornos, a que a autora nomeia **figuras**, e não por enredos, por personagens e suas ações. A **textualidade** constitui-se como existência material de escrita que não compartilha das normas da realidade social vigente, mas visa a se inscrever entre ela, a seu modo particular.

Ao se aceitar a possibilidade de uma lógica diferente de concepção de seres textuais, já não é possível identificar-se a eles. Afinal, a **textualidade** pede que se arrisque a identidade no ato de leitura: “O ser humano é o único que pode arriscar sua identidade”³¹; “O texto diz ao homem que avance, que arrisque.”³² É, portanto, necessário que o leitor se posicione de modo singular em relação ao texto llansoliano, como um **legente**. É preciso distanciar-se um pouco da lógica de identidade humana, arriscá-la. Se o leitor procurar no texto llansoliano personagens e seres humanos para se identificar, para o orientar na leitura, deparar-se-á com delineamentos inconsistentes, com a fluidez figurativa, com uma aparente falta de lógica narrativa, com a desorientação. Por isso a leitura da obra de Llansol faz-se

²⁸ Gostaríamos de que a palavra “consentimento” não fosse lida apenas no sentido de “permissão”, mas principalmente pelo que sugere sonoramente: com-sentimento. No caso, sentimento do **legente** com a **figura**, junto à **figura**.

²⁹ Se pensarmos a relação entre o **legente** e a **figura** de modo moebiano, a concepção llansoliana de que as **figuras** vêm do futuro do texto pode tornar-se mais clara. A Banda de Moëbius é uma figura topológica constituída por uma fita com uma meia torção, em que as pontas se ajuntam. Assim, a exterioridade periférica e a exterioridade central estarão em continuidade, constituindo uma única região. Se pensarmos a temporalidade textual llansoliana analogamente a essa noção espacial moebiana, podemos conceber a noção de que o **legente** e a **figura** seriam, simultaneamente, anteriores e posteriores um ao outro, seriam continuidades, tal como na fita contínua exterior e interior não se opõem. Decorre dessa analogia que, se o **legente**, em certa perspectiva, é posterior à **figura**, é também anterior, em outra, na medida em que a constituição da **figura** pressupõe a existência de um **legente** que está em sua origem e vice-versa. Essa noção topológica entre **legente** e **figura** foi também trabalhada por Lucia Castello Branco, em seu seminário “A tarefa da tradução em Maria Gabriela Llansol”, apresentado na Faculdade de Letras da UFMG, em concurso para professor titular, no dia 2 de dezembro de 2008.

³⁰ LLANSOL, 2000, p. 204.

³¹ LLANSOL, 2003a, p. 143.

³² Ibidem, p. 148.

sempre de modo solitário, já que não há normas pré-estabelecidas. O **legente** é aquele que cria, no ato de leitura, o seu percurso solitário em relação ao texto, que arrisca sua identidade até o ponto que possa suportar. “Mas pertence a cada um saber o degrau até onde sobe nesse processo”³³, acrescenta Llansol.

O corpo autônomo da escrita

Retomemos a já anunciada autonomia das **figuras**, análoga, como veremos, a certa autonomia textual. Assim Llansol, no livro *Causa Amante*, apresenta a escrita como um ser vivo a ser obrigatoriamente encontrado:

era uma vez um animal chamado escrita, que
devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho;
dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais;
em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro,
a matriz de todos os seres existentes.
Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisa-
gens,
e uma só face,
nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro
com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do
tempo,
esvaindo a arenosa substância da sua imagem.³⁴

Nesse fragmento, a escrita apresenta-se como um ser autônomo, no sentido em que não é instrumento para algo, mas matriz, ponto original de criação. Explicamos, anteriormente, o fato de que as **figuras** vêm do futuro do texto, ou seja, o próprio texto é a origem das **figuras**, a sua matriz de criação. Além disso, a escrita, para Llansol, é um ser com o qual nos deparamos, não um simples artifício a ser dominado. É um ser nem exatamente vivo, nem imortal, nem exatamente humano, nem inumano. A escrita é uma **figura** matricial, capaz de conferir existência a outras **figuras**.

No fragmento anteriormente citado, afirma-se, ainda, que as **figuras**, ao se constituírem como imagens textuais, são capazes de reduzir a passagem do tempo. Para avançarmos um pouco mais a esse respeito, é preciso considerarmos que as **figuras** se destacam da temporalidade cronológica, humana por excelência. Elas destacam-se, porque

³³ Ibidem, p. 154.

³⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p. 160.

não têm fim, são algo eterno no espaço textual, jamais morrem; sofrem, antes, metamorfoses ao longo do texto.

Mas como se dá essa separação da escrita em relação à temporalidade cronológica? As **figuras** são condensações de palavras, de imagens e de sons, na espacialidade da página. Lembremos: o som se dá na temporalidade. Entretanto, uma vez escrito, ocorre a condensação da voz e das imagens por ela evocadas, em letras, em um espaço textual: o da **figura**. Vejamos uma indicação desse processo, contida em um fragmento do livro *O começo de um livro é precioso*:

São tantas as cenas
Quanto os pares.
Imensa a imaginação que preside o repetitivo.
Na casa enorme,
O simultâneo cria sempre mais espaço
Entretanto na horizontal o sonoro
Entra em colapso.³⁵

Curiosamente, trata-se de um dos 365 começos de livro presentes na obra, cujo título evoca a preciosidade do começo. Em um só instante – o de começar um texto – teríamos todo o porvir textual. Nesse fragmento, por exemplo, a técnica de separação do escrito da temporalidade cronológica encena-se do seguinte modo: a casa é a das **figuras** – a escrita. Nela, dá-se a simultaneidade das imagens e dos sons no espaço da página. Na quinta e na sétima linhas do fragmento anterior, vemos, por exemplo, insinuar-se o colapso sonoro das rimas no espaço da página, o que indica a condensação textual pretendida por Llansol. Seria preciso conceber a seguinte lógica: na escrita llansoliana, tudo se diz a todo o tempo em um só instante: o passado e o porvir textual apresentam-se em um só traço: “Um mundo por vir contido em uma semente semântica”³⁶: uma mônada textual.

Aproximamos anteriormente o funcionamento textual llansoliano ao de uma mônada benjaminiana, na qual um ser se inscreve com sua pré e pós-história, contendo em si o seu porvir. As **figuras**, por exemplo, seriam seres textuais em que uma vida, com sua pré e pós-história, se reduz à espacialidade da página e à temporalidade do texto. Para pensarmos a redução textual do tempo operada pelas **figuras**, anunciada por Llansol, podemos recorrer ao que afirma Gilles Deleuze, em seu texto “A imanência: uma vida...”³⁷. Para o autor, há uma vida indefinida que se inscreve no texto, que “não vem antes nem depois, mas apresenta a

³⁵ LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003 (B), p. 61.

³⁶ LLANSOL, 2000, p. 98.

³⁷ DELEUZE, Gilles. L’imanence: une vie... *Philosophie*, Paris, n. 47, p. 3-7, set. 1995. Tradução de Erick Gontijo Costa e João Rocha. Inédito.

imensidade do tempo vazio, no qual se vê o acontecimento ainda por vir, mas já chegado, no absoluto de uma consciência imediata”³⁸. De modo similar a essa lógica, as **figuras**, por se reduzirem a nós construtivos do texto, não se submetem à temporalidade cronológica: elas contêm, em seu espaço sonoro e imagético, toda a sua temporalidade, condensam-na no espaço textual da página. O texto, autônomo em relação à realidade puramente humana, é uma consciência imediata que contém, que retém em si a temporalidade passada, presente e futura.

A fim de explicarmos um pouco mais a autonomia a que nos referimos, recorreremos, ainda, a “A imanência: uma vida...”, de Gilles Deleuze. Nesse texto, o autor apresenta o conceito de “campo transcendental”, que, se pensado na obra llansoliana como um campo fundado pela escrita, pode auxiliar-nos em nossa reflexão. Propomos essa aproximação, já que, para Deleuze, um “campo transcendental não remete a um objeto nem depende de um sujeito”³⁹, ou seja, trata-se de um campo autônomo em relação a sujeitos e objetos que lhe sejam exteriores, e, para Llansol, na escrita, não há sujeitos humanos nem, decorrentemente, objetos dos quais dependeria a escrita. Um campo transcendental deleuziano, assim como a escrita llansoliana, desprendem-se, autonomizam-se dessas categorias.

Sobre o campo transcendental, Deleuze ainda acrescenta: “também se apresenta como uma pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva, impessoal, duração qualitativa da consciência sem eu”⁴⁰. Se o campo transcendental é corrente de consciência autônoma, a-subjetiva, impessoal, consciência sem eu, a escrita, para Llansol, apresenta-se também como consciência autônoma, um **poema sem eu**, conforme veremos a seguir, em que opera uma passagem, uma circulação de uma corrente viva, afetiva, entre a paisagem textual e seu exterior:

Em silêncio e cega,
Deixo que me dispa da claridade penetrante,
Da claridade nova,
Da claridade sem falha,
Da claridade pensada,
Me torne um fragmento completo e sem resto
Para que passem a clorofila e a sombra da árvore. Assim, realizando
Eu própria um texto

³⁸ Ibidem, p. 3. No original, lê-se: “elle ne survient ni ne succède, mais présent l’immensité du temps vide où l’on voit l’événement encore à venir et déjà arrivé, dans l’absolu d’une conscience immédiate”.

³⁹ Idem. No original, lê-se: “un champ transcendantal ne renvoie pas à un objet ni n’appartient a un sujet”.

⁴⁰ Idem. No original, lê-se: “aussi se présent-t-il comme pur courant de conscience a-subjectif, conscience pré-reflexive impersonnelle, durée qualitative de la conscience sans moi”.

E acompanhando-o,
Constatai que a noite em breve se iria pôr,
Deixando-me sem dia claro às portas da cidade. Não havia percurso, apenas
um decurso e vários sonhos deitados em torno de uma mesa, sem que se
visse quem dormia e estava a ser sonhado.
Eram animais que sonhavam, sonhos a preto e branco mas, mesmo assim,
sonhos. Perguntaram-me se também eu os queria ter.
Como? Se a voz me transformara num poema sem eu?⁴¹

Nesse texto, explicita-se o desaparecimento do eu que escreve e a ascensão de um fragmento completo em sua espessura física, impessoal, em que apenas a escrita, uma voz, a passagem de uma vida tem lugar. Lembremos que transcender é passar de um lugar a outro. A passagem que se dá é, justamente, de uma vida, carregada pela voz, à página, ao texto impessoal, ao **poema sem eu**.

Sobre essa circulação de algo vivo no espaço textual, Deleuze acrescenta, ainda, aspectos relevantes para se pensar a experiência de escrita llansoliana e o processo de tratamento que vimos mapeando nesta dissertação. Para Deleuze, “a literatura é uma saúde”⁴². No primeiro capítulo desta dissertação, apresentamos, a partir das elaborações de Derrida sobre o *phármakon*, a possibilidade de efeitos de perda ou salvação pela escrita. Em Llansol, identificamos uma espécie de condensação desses efeitos, nomeados pela autora em expressões como “tristeza alegre”, “alegria de decepção”, que se referem aos efeitos da experiência de escrita para a autora. Esses efeitos seriam a cura pela escrita, segundo Llansol. Nesse sentido, podemos pensar, a partir de Deleuze, que a escrita llansoliana, embora não se inscreva no campo da literatura, conforme explicamos no segundo capítulo, suporta-se na experiência de escrita, assim como algumas literaturas em que vida e obra não se dissociam. A **textualidade**, portanto, é também “saúde”, no sentido em que nela há passagem de vida. Sobre essa passagem de vida, Deleuze afirma: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida.”⁴³ No fragmento llansoliano anteriormente apresentado, há um bom exemplo dessa vida que extrapola o vivível e o vivido e circula, passa pelo texto. Referimo-nos ao apagamento do eu e ao advento do **poema sem eu** – uma potência textual, um fragmento de escrita –, “para que passem a clorofila e a sombra da

⁴¹ LLANSOL, 2000, p. 13.

⁴² DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 9.

⁴³ *Ibidem*, p. 11.

árvore”, ou seja, para que se dê, na escrita, a passagem de vida, de uma vida vegetal que circula no papel.

A partir de Blanchot, podemos associar essa passagem de uma vida pelo **poema sem eu** ao que o autor nomeou “desastre”. Blanchot demonstra como o desastre operado na escrita refere-se a uma queda, à queda de um astro, em que já não é o “eu” quem sofre um acontecimento desastroso. Trata-se do instante em que algo sucede e se escreve, traça-se de maneira puramente passiva, em meio à errância do escritor:

Se o desastre significa ser separado da estrela (o declínio que marca a errância, assim que se interrompeu a relação com o acaso do alto), ele indica a queda sobre a necessidade desastrosa [...] isso a que nós somos destinados sem ser concernidos? O desastre não nos olha, ele é ilimitado sem olhar, o que não se pode mensurar em termos de fracasso nem como perda pura e simples⁴⁴.

Portanto, há uma separação, na escrita, entre o eu e o texto que se concebe. Para que uma vida se escreva, a queda faz-se necessária. O sujeito – pretendo astro que escreve – deve cair: estrela cadente que, em um instante, permite que a escrita fulgure no papel. A escrita apresenta-se, nesse processo, como uma corrente autônoma, a-subjetiva e encontra, então, passagem. Ainda sobre o desastre e a decorrente autonomia da escrita em relação a um sujeito e aos objetos, Blanchot acrescenta:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ti, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. E, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo⁴⁵.

A palavra escrita, para Blanchot, e, também, para Llansol, retira-se do curso do mundo previamente concebido e funda outra lógica de funcionamento: a de um texto de existência singular. Dessa ruptura – o desastre – decorre a autonomia de um texto de funcionamento particular, portanto. Para Llansol, o **poema sem eu**.

Se o sujeito centrado no eu, ao escrever, decai, há, entretanto, a voz da escrita. Da queda da voz centrada em um eu, advém o que Blanchot nomeia o “neutro”, espécie de “ele

⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. France: Gallimard, 1980, p. 9. Tradução nossa.

⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 16-17.

sem rosto”⁴⁶, voz de ninguém, passiva, que, entretanto, escreve. Escrever, portanto, seria dar passagem a essa vida autônoma – ao **poema sem eu**, ao “ele sem rosto”, ou tão-somente à escrita – portadora de uma outra vida que nela se inscreve. Mas que vida se inscreve na escrita?

Em *Amigo e Amiga*, as propriedades das **figuras** e da escrita, anteriormente mencionadas, explicitam-se:

visível

Chegamos a Santa cor,
a mulher vai cansada, estere ilumina-se,
eu, deitada sobre o colo das duas,

durmo.
Não creio que o ser humano
seja o lugar de convergência
do Universo. Falar dele como
se fosse seu umbigo (<< sim,
é _____ >>) faz-me ver que
talvez seja uma tentativa de
exaustão da vida.

Este foi o primeiro pensamento claro e distinto, pela manhã.

eu, semelhante e dissemelhante
de uma coisa mínima, não
sou o centro do Universo.

E, à medida que esta implicação na dor própria se diluía,
que esta atracção pela dor própria se diluía,

principiei a reparar que a claridade avançava para estere, estere para a
janela, e a janela para a abertura do horizonte de paraseve, onde habi-
tavam os híbridos, e as suas metamorfoses.

Com tal claridade, o texto impunha-se – autônomo –, não de-
pendente do seu humano, nem inserível⁴⁷.

O fragmento anterior contém uma reflexão sobre a existência de uma vida em forma de **figura** textual e a passagem da voz humana à voz textual autônoma. No primeiro momento, apresentam-se três **figuras**: “a mulher”, “estere” e um “eu”. A seguir, constata-se que, do ponto de vista da **textualidade**, o humano não é o ser central do Universo, seja ele a existência em geral ou o universo da escrita. Então, “eu”, instância que associáramos

⁴⁶ A respeito do conceito de ‘neutro’, Blanchot, em “A solidão essencial”, afirma: “O ‘Eu’ que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um ‘Ele’ sem rosto.” (Ibidem, p. 20.)

⁴⁷ LLANSOL, 2006, p. 204.

rapidamente ao humano, constata-se como semelhante e dessemelhante de uma coisa mínima. Vimos, ao longo desta dissertação, apontando a existência de “uma vida” inscrita no texto. Poderíamos associar “uma vida” a essa “coisa mínima” a que se refere Llansol? “Coisa mínima” a que um eu se assemelha e, simultaneamente, de que se diferencia? E o que seria essa “coisa mínima”? Lembremos: “estere” é uma **figura** – nem exatamente humana nem inumana – que condensa em si a unidade mínima da escrita, da madeira, do papel e de uma pessoa: “A mulher lembrava-se de *estere* – a floresta a arder numa pessoa”⁴⁸. O que arde é o **fulgor** na página, que, conforme explicamos no capítulo anterior, é a condensação de uma vida em forma de **figura**. Estere é, simultaneamente, uma floresta e uma pessoa – nem exatamente humana nem inumana – e concentra em si uma coisa mínima: uma vida. A partir do pensamento de Gilles Deleuze, em seu texto “A imanência: uma vida...”, podemos desdobrar um pouco mais a questão:

Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que este de *uma* vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, entretanto singular, que resgata um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece. *Homo tantum*⁴⁹ do qual todo mundo se compadece e que alcança alguma beatitude. É uma hecceidade⁵⁰, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, além do bem e do mal, já que só o sujeito que a encarna em meio às coisas a torna boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida...⁵¹

Nesse fragmento, Deleuze trabalha justamente com a noção de uma vida impessoal, que se pode atualizar, por exemplo, em um sujeito. Uma vida sem identidade, uma “estidade” ou “ele sem rosto”, um *homo tantum*, um homem tão-somente. Nesta dissertação, entretanto, interessa-nos pensar em que medida essa vida mínima, singular e neutra pode-se atualizar

⁴⁸ Ibidem, p. 220.

⁴⁹ Uma possível tradução seria “homem tão-somente”.

⁵⁰ Uma possível tradução seria “estidade”, evocando o neutro de terceira pessoa: o “ele sem rosto”, diríamos com Blanchot.

⁵¹ DELEUZE, 1995, p. 5. No original, lê-se: “Entre sa vie et sa mort, il y a un moment qui n’est plus que celui d’une vie jouant avec la mort. La vie de l’individu a fait place à une vie impersonnelle, et pourtant singulière, qui dégage un pur événement libéré des accidents de la vie intérieure et extérieure, c’est-à-dire de la subjectivité et de l’objectivité de ce qui arrive. <<Homo tantum>> auquel tout le monde compâtit et qui atteint à une sorte de béatitude. C’est une heccéité, qui n’est plus d’individuation, mais de singularisation: vie de pure immanence, neutre, au-delà du bien et du mal, puisque seul le sujet qui l’incarnait au milieu des choses la rendait bonne au mauvaise. La vie de telle individualité s’efface au profit de la vie singulière immanente à un homme qui n’a plus de nom, bien qu’il ne se confondre avec aucun autre. Essence singulière, une vie...”

não como humana, mas em uma **figura** da escrita llansoliana. Para Deleuze, “uma vida [...] é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades.”⁵² O que o autor nomeia virtual “não é alguma coisa que carece de realidade, mas que se engaja em um processo de atualização, seguindo o plano que lhe dá sua realidade própria. O acontecimento imanente atualiza-se em um estado de coisas e em um estado vivido que fazem com que ele aconteça.”⁵³ Podemos pensar, então, que uma **figura** não é uma vida imanente, mas a atualiza em virtualidades textuais, segundo as leis de existência de uma **figura**, ou seja, o **fulgor**. Se uma virtualidade não carece de realidade, as **figuras** também não, já que são existências textuais ou, nas palavras de Llansol, **existentes não reais**.

No fragmento llansoliano intitulado “visível”, anteriormente citado⁵⁴, a **figura** se apresenta como “semelhante e dissemelhante de uma coisa mínima”. Nesse caso, a **figura** virtualiza uma coisa mínima: contém uma vida imanente, com a qual não se confunde. O texto, autônomo, independente da realidade humana preconcebida, impõe-se e faz-se passagem de uma vida:

E, à medida que esta implicação na dor própria se diluía,
que esta atracção pela dor própria se diluía,

principiei a reparar que a claridade avançava para estere, estere para a
janela, e a janela para a abertura do horizonte de paraseve, onde habi-
tavam os híbridos, e as suas metamorfoses.

Com tal claridade, o texto impunha-se – autônomo –, não de-
pendente do seu humano, nem inserível.

Retomemos o foco de nossa investigação, a partir do fragmento anterior, a fim de prosseguirmos em nosso percurso: o tratamento textual llansoliano. Com a transposição de uma vida para a escrita e sua virtualização em **figuras**, dá-se tratamento ao próprio texto, que tem ressonâncias em quem escreve. Com a passagem da dor pessoal à dor impessoal e a diluição dessa dor na escrita, ocorre um processo de separação entre o eu que escreve e o texto que se impõe, autônomo. Há um processo de “apagamento” da dor. Passa-se de um horizonte pessoal – o “eu” que sofre – a um horizonte particular, o de uma vida imanente virtualizada em **figura** – “estere”, que tomamos como partícula mínima da escrita –, e, a

⁵² Ibidem, p. 6. No original, lê-se: “une vie [...] est fait de virtualités, événements, singularités.”

⁵³ Idem. No original, lê-se: “Ce qu’on appelle virtuels n’est pas quelque chose qui manque de réalité, mais qui s’engage dans un processus d’actualisation en suivant le plan qui lui donne sa réalité propre. L’événement immanent s’actualise dans un état de choses et dans un état vécu qui font qu’il arrive.”

⁵⁴ Ver citação referente à nota 47, deste capítulo.

seguir, o texto, autônomo, abre-se a um espaço universal em que “a morte é de uso comum”⁵⁵. Reparemos que, na citação anterior, a clareza do texto encena justamente uma passagem: a luz do **fulgor** sobre **estere**, de **estere** para uma janela e da janela para o texto, onde habitam os híbridos (as **figuras**) e suas metamorfoses. Nessa passagem realizada pela escrita de um eu a **um poema sem eu**, dilui-se, separa-se da dor. Resta, escrita, uma vida, contida em cada **figura**. **Figura** que, autônoma, passará pelas metamorfoses, ao nível literal de sua existência: seu nome.

A cura dos nomes

Em seu diário *Um falcão no punho*, Llansol assim apresenta a relação entre as **figuras** e as palavras que lhe dão corpo – os seus nomes:

Por exemplo: Müntzer. No seu Z está a inexorável decapitação [...]

A maior parte dos movimentos internos de uma palavra são silenciosos. Mas alguns deles são sonoros, e destes só uma ínfima parte são vozes. É a estas que me habituei a ser sensível, me treinei a escutar, são estas que eu sigo e, por esse guia, entro nelas. Reconheço que essa é a parte mais cintilante, a candeia que não se deve esconder na arca dos movimentos silenciosos.

[...]

O devir de cada um está no som de seu nome⁵⁶.

O corpo de uma **figura** e o seu devir têm íntima relação com o som das palavras que o constituem. A decapitação de Müntzer, **figura** da obra llansoliana, justifica-se antes pelo som de uma letra em seu nome do que por sua história. As vozes contidas nos nomes (que contam sua história enquanto **figura**, poderíamos pensar) cintilam, uma vida silenciosa fulgoriza-se e virtualiza-se em uma **figura**. O devir de cada ser textual está, portanto, no som de seu nome.

A partir do trabalho com o material físico das palavras – seu som, as imagens que evocam e sua imagem literal – as **figuras** sofrem metamorfoses. No *Curso de silêncio*, essa mutação e suas conseqüências são perceptíveis:

⁵⁵ LLANSOL, 2006, p. 127.

⁵⁶ LLANSOL, 1998, p. 133.

Incide nela um raio:

E se em vez de ser sempre designada por a *mulher* – a mulher decepada, a mulher da noite obscura, a mulher cortada cerce e até com menor efeito de leitura, por a mulher cortada, lhe fosse oferecido o nome de *estere* – medida de volume para madeira ou lenha – dado, o seu incontornável bom senso celeste?

Crê que a geometria inteira das figuras se eleve, e inclina-se na rua onde fica o cruzamento em que habita. Cobre-a uma veste amplíssima, fica, de facto, no interior em que vive, e sente a inquietante misericórdia pela madeira cortada cerce. Baixa-se no limiar da porta, e apanha um botão de rosas trazido por um *afectuante* a outro *afectuante* (amante foi mal clivado, é preciso cuidar os afectos e a sua linguagem). Faz desse botão o mensageiro que leva ao bando intuitivo das andorinhas pontuais do mês de Abril, o aviso de que todo o telhado da casa dos afectuantes vai ser deitado por terra e reconstruído e que durante o ano do duro metamorfismo, lhes será interdita, para a sua protecção e de seus filhos, a nidificação nos seus beirais⁵⁷.

Inicialmente, um raio incide sobre a que escreve: o raio do **fulgor**. Anuncia-se que a mulher que escreve se tornará passagem de texto, passagem de uma vida. Mas um raio é também a distância dos pontos de uma circunferência, ou de uma superfície esférica, ao seu centro. O raio é uma medida, sabemos. Por meio do **fulgor**, delinea-se a geometria textual de uma **figura**, a medida textual que circunscreve “uma vida”, tal como a apresenta Deleuze.

Vemos, nesse fragmento, um processo de passagem em que uma vida humana (a de uma mulher que escreve, em seu *Curso de silêncio*, sobre a perda amorosa) vai-se depurando em uma **figura** e tornando-se um ser autônomo da escrita, por meio de sucessivas mutações de seu nome, até se reduzir a uma unidade mínima de medida: a do volume da madeira, matéria-prima para o papel, suporte da escrita⁵⁸. Por meio da metamorfose das

⁵⁷ LLANSOL, 2006, p. 128.

⁵⁸ Esse movimento de depuração da **textualidade**, seu direcionamento à redução textual, à partícula mínima da escrita – a letra, poderíamos pensar –, é freqüente em outros livros que compõem a obra llansoliana. É notório que a “partícula” se apresente em outras obras da autora, como em seu *Hölder, de Hölderlin*. Nesse livro, a voz que narra é a de uma casa, que se confunde com o próprio texto. Casa e texto vão, pouco a pouco, à medida que encenam o enlouquecimento do poeta Hölderlin, fragmentando-se em partículas: “_____ o jardim triangular passou, no fim deste ano, da minha posse à posse de outra casa; perdi, pois, uma das minhas vias de expansão no Pinhal, daquele lado, o céu partiu, o prado partiu, já não há território por onde avançar, e é do lado oposto que se desenham as linhas de comunicação com os que moram longe; de facto, a presença de Hölderlin levou-me a um abismo muito alto que tem no cume a companhia e, no fundo, só ermo. Desse ponto no cume, só ele vê pequenas moradas isoladas onde, em cada, há um habitante com sua aureola de fulgor. Na luz, há zonas húmidas, a pequeníssima partícula vegetal, a pequeníssima partícula animal, a insignificante partícula humana a quem foi entregue o governo de todo o reino”. LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares Editora, 1993, p. 18. Em *Os cantores de leitura*, há também a presença das “partículas”, porém na própria estruturação do livro. Trata-se de uma obra cujas três primeiras partes se dividem em 102 “partículas” (que, no livro anterior, *Amigo e Amiga – Curso de*

figuras, através de sua renomeação, ocorre a cura de seus nomes. Cura no sentido de redução. Redução da vida da que escreve a uma mínima vida: uma vida restante, uma unidade, singular, escrita sob a medida de uma **figura: estere**⁵⁹, por exemplo.

Se ocorre a mutação do nome de uma **figura**, sua imagem textual, evocada pelo nome, também se modifica. A imagem constituinte da **figura** de uma “mulher cortada cerce”, certamente, não coincide com a de uma mínima partícula de madeira – **estere**. Se as **figuras** que se vão constituindo encadeiam-se e formam um corpo textual, poderíamos pensar, então, que o tratamento a elas conferido repercute na composição de todo o corpo textual.

Os nomes, que no texto llansoliano estão em constante mutação, evocam imagens que vão pouco a pouco se reduzindo à mínima partícula imagética da escrita: a palavra. Se, no fragmento em questão, a **figura** que se reduz a **estere** fora antes uma “mulher decepada”, uma amante que sofre pela perda amorosa, após o tratamento de redução dado à linguagem, aos nomes e aos afetos que veiculam, a amante deixará de sê-lo para advir no texto como **afectuante**. Diferentemente da imagem de um amante – ser dependente, incompleto, que sofre pela perda amorosa – o **afectuante**, por ser uma **figura**, é, conforme já o explicamos no capítulo II desta dissertação, um ser completo, no sentido em que é completamente textual. O amante carece do par; o **afectuante** – uma **figura** que contém em seu cerne um afeto – é completo, não depende de um par em sua existência⁶⁰. Na escrita, portanto, dá-se tratamento às palavras, aos nomes, e, conseqüentemente, às **figuras** que contêm em si uma vida. É certamente singular o corpo metamórfico que se constitui na paisagem textual do **poema sem eu**, em que circula uma restante vida escrita. Vejamos de que corpo se trata.

silêncio de 2004, intitularam-se “fragmentos”). É interessante ressaltar que, de um livro ao outro, há continuidade no processo de redução: dos fragmentos textuais às partículas de escrita. (LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.)

⁵⁹ Sobre o processo de cura como redução, existente na obra llansoliana, ver também MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

⁶⁰ Ver, no capítulo II, a explicação da noção de **ambo**, que permite compreender melhor a independência de uma **figura** em relação a outros seres.

O corp'a'screver

O psicanalista Éric Laurent, em seu texto “Poética pulsional”⁶¹, lança uma questão que nos servirá como ponto de partida para pensar qual o corpo textual constituído no texto llansoliano: “Podemos nos curar do eu (moi)?”⁶² Sabemos: um corpo não se confunde com um “eu”, mas uma instância é necessária para se pensar a outra. Vejamos, a seguir, o modo como se enlaçam.

Um “eu” constitui-se no enlace entre a imagem corporal e o mundo que se lhe apresenta como exterioridade, segundo a psicanálise lacaniana. Inicialmente, antes de um pequeno ser humano realizar sua entrada no mundo organizado pela linguagem, haveria apenas elementos corporais dispersos, indistintos dos objetos que, futuramente, ser-lhe-ão exteriores. No momento de sua organização, com a intervenção de algo que ajude um corpo e a linguagem a se coordenarem entre si (segundo o psicanalista Jacques Lacan, a intervenção dos “nomes-do-pai”⁶³, por exemplo), haverá (ou não, em certos casos) o mundo construído segundo as leis do significante, variando-se o grau de precariedade de sua construção. A partir da imagem desse corpo constituído como unidade, um ser humano se representará como um “eu” possuidor de um corpo unificado. Essa seria parte da lição de Lacan, em “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”⁶⁴.

A partir de seu seminário sobre a angústia⁶⁵, Lacan vai aos poucos delimitando um ponto faltoso na cena do mundo, por meio de seu *esquema ótico*⁶⁶. Seriam as formulações iniciais a respeito do conceito de *objeto pequeno a*. Trata-se, nesse momento do ensino lacaniano, daquilo que deve faltar à cena do mundo para que ela se constitua, de um objeto que um sujeito deve muito cedo aprender a ceder, para poder desejar e para que um corpo, em relação com a cena do mundo, a que Lacan nomeou “Outro”, constitua-se. Entretanto, dessa constituição da realidade, do “eu” e do corpo como unidade, resta algo, um objeto em trânsito

⁶¹ LAURENT, Éric. Poética pulsional. *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental – A escrita em psicanálise*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 8, ano 5, nov. 2002, p. 67-71.

⁶² *Ibidem*, p. 70.

⁶³ Sobre esse conceito e seu mecanismo, ver “Introdução aos Nomes-do-Pai”. In: LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 (A), p. 56-93.

⁶⁴ In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 96-103.

⁶⁵ LACAN, 2005b.

⁶⁶ Sobre o esquema ótico, ver “Do cosmo à *unheimlichkeit*”. In: LACAN, 2005b, p.48-49.

entre a interioridade e a exterioridade do corpo constituído junto ao aparelho psíquico. Esse resto, que podemos associar ao conceito de *das Ding*, trabalhado ao longo desta dissertação, poderá presentificar-se como objeto estranho, hostil, justamente no ponto em que algo falta na constituição da cena do mundo. Será em torno desse resto da constituição de um corpo e de um “eu” que, por exemplo, uma escrita poderá organizar-se⁶⁷.

No caso da **textualidade**, o corpo textual constitui-se de modo particular, na relação com a escrita, já que não há, conforme o afirmamos anteriormente, a presença de um “eu”, mas, sim, de um **poema sem eu**.

Retornemos à questão de Laurent, associando-a à **textualidade**: “Podemos nos curar do eu (moi)?” Partamos da seguinte leitura da questão de Laurent: curar-se de um “eu” seria saber fazer algo com o que resta da constituição de um corpo unificado. No caso de um corpo textual que se apresenta como um **poema sem eu**, explicita-se necessariamente uma construção para além da imagem física do corpo humano, já que a instância do “eu” se constitui, para Lacan, em seu “Estádio do espelho”, justamente de modo análogo à imagem corporal. A escrita, entretanto, não se constitui de modo puramente análogo à imagem do corpo.

Acompanhemos um pouco mais o pensamento de Éric Laurent, a partir de sua resposta à questão que propõe: “Restam sempre traços, mas curamo-nos do eu tendo um corpo mais-além da imagem. O corpo erótico desafia o cânone estético.”⁶⁸ Podemos, então, detectar, a partir dessa afirmação, a possibilidade de existência de um corpo para além da imagem. No

⁶⁷ Sobre a constituição de um corpo, segundo a teoria psicanalítica, o psicanalista José Marcos Resende Oliveira, em uma carta endereçada aos profissionais do CERSAMI e do CERSAM Noroeste de Belo Horizonte, datada de 5 de junho de 2008, apresenta alguns aspectos que são de grande importância para delinear a concepção de corpo a que nos referimos neste momento de nossa dissertação. Embora o corpo que pretendemos explicar – o corpo textual llansoliano – seja singular em vários aspectos, conforme veremos ao longo deste capítulo: “[...] o corpo e a fala estão desde sempre ligados a uma economia libidinal, sendo que o corpo não é somente o corpo anatômico, com seus órgãos, músculos, nervos e membros, mas também o corpo erógeno, aquele corpo já capturado pela linguagem, pelas representações que o paciente traz e faz do próprio corpo. A constituição do sujeito, então, faz-se pela entrada na linguagem e pela linguagem e tem acontecimentos precisos, como o que ocorre por volta dos 18 meses de idade, em que o corpo, antes vivenciado como despedaçado, ganha uma ortopedia, pelo apoio de uma pessoa que o carrega, a ser olhado no espelho como inteiro. Outros acontecimentos também participam da constituição do sujeito, como o Complexo de Édipo e o Complexo de castração, ambos declinando-se por volta da idade de sete anos da criança, período que coincide com a queda dos dentes. Mas antes, muito antes, nos juízos que Freud denominou como Juízo de Atribuição (“gostaria de comer isso” ou “gostaria de botar isso para dentro de mim e manter aquilo fora”) e Juízo de Existência (a representação do objeto pode ser encontrada no mundo externo) está colocada uma lógica entre o interno e o externo, o eu e o outro, o prazer e o de desprazer.” (OLIVEIRA, José Marcos Resende. [Carta] 5 de jun. 2008, [para] profissionais do CERSAMI e do CERSAM Noroeste de Belo Horizonte, Belo Horizonte. 8p., p. 2. Texto inédito.)

⁶⁸ LAURENT, op. cit., p. 70.

caso de Llansol, um corpo literal, um corpo escrito. Ou, nas palavras da autora, um **corp'a'screver**. Precisemos melhor essa noção. No prefácio a *O livro das comunidades*⁶⁹, assinado pela **figura** A. Borges, apresenta-se a **figura corp'a'screver**, que nos orientará na investigação do método de construção do corpo textual llansoliano:

Há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.
A primeira chama-se vazio provocado, a segunda é dito o vazio continuado, e a terceira é também chamada o vazio vislumbrado.
Ora, sabe-se que o Vazio não se apoia sobre Nada.
Há, assim três coisas que metem medo.
A primeira é a mutação. Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são conseqüentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é fora-de-série, que traz a série consigo. [...]
Há, como disse, três coisas que metem medo.
A segunda é a Tradição, segundo o espírito que muda onde sopra [...]
Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp'a'screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.⁷⁰

Nesse fragmento, apresentam-se três elementos que nos parecem ser fundamentais para se pensar o **corp'a'screver**. A primeira é chamada o vazio provocado ou mutação. O vazio coincide, nesse fragmento, com o limite da espécie humana, em que se apresenta um ser mutante. Vimos, a partir do segundo capítulo, apresentando o ser da **figura** como algo que se situa no limite entre o humano e o inumano e, no presente capítulo, apontamos também o caráter mutante da **figura**, a partir da transformação de seus nomes. O primeiro elemento que compõe um **corp'a'screver** ou corpo textual llansoliano é, portanto, a **figura**.

O segundo elemento para a constituição desse corpo é a tradição. Afinal, o corpo em questão, embora apresente uma ruptura em relação à tradição – seja ela a da estética literária ou o modo tradicional de se conceber um corpo humano –, reinterpreta a tradição, ao levá-la ao limiar da mutação diante dos limites da criação, do vazio com que se depara a escrita que pretende criar seres singulares e um corpo sem parâmetros exteriores ao texto. Trata-se de desafiar o cânone estético da escrita, mas também o modo canônico de se conceber um corpo, portanto.

O terceiro elemento para se pensar o **corp'a'screver** é a própria palavra que dá nome a essa **figura**: **corp'a'screver**. Em um só gesto, condensam-se o corpo, uma letra e a escrita. Podemos supor o encadeamento de elementos textuais dispersos em um corpo

⁶⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, p. 9-10.

⁷⁰ Nota inicial a *O livro das comunidades*, intitulada "Eu leio assim este livro" e assinada por A. Borges, figura da obra de Maria Gabriela Llansol. (Idem.)

composto pelo trabalho com as palavras em seu nível literal. Letras que conferem consistência a um corpo de imagens textuais: o corpo, literalmente estético, das **cenias fulgor**.

No segundo capítulo, lançamos a hipótese da existência de um caráter imagético da “letra”. Se Lacan postula que a “letra” se reduz a um ponto mínimo, litorâneo entre os registros dos símbolos e o da vida carregada pelas palavras, e que a seu poder de simbolização escapa, propusemos a ampliação desse conceito, a partir da obra llansoliana, concebendo-lhe também um caráter imagético. Llansol, ao postular uma imagem sem significação, enlaçada às palavras, aos afetos e ao corpo (o que a autora nomeia também **imagem nua**), pudemos inferir a existência de um caráter imageticamente físico da letra, litorâneo aos afetos do corpo físico. Nomeamos esse aspecto literal da imagem de *grão do olhar*. Referimo-nos ao nível literal em que se enlaçam palavras e imagens sem significação ao corpo físico, por meio da escrita. A esse enlaçamento podemos agora associar o que Llansol nomeia **corp’a’screver**.

O **corp’a’screver**, apesar de sua potencialidade de letra imagética, aponta ainda para a existência de um corpo textual mais além da imagem. Parece ser essa a indicação desse ponto impossível, no entanto presente, quando Llansol afirma, a respeito do que é um **corp’a’screver**: “Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.” Podemos supor, então, que a imagem da letra, do texto, enfim, do **corp’a’screver**, confere unidade a um corpo textual, ainda que não haja provas disso além das apresentadas pelo próprio texto. Retomemos a afirmação de Éric Laurent: “Restam sempre traços, mas curamo-nos do eu tendo um corpo mais-além da imagem. O corpo erótico desafia o cânone estético.”⁷¹ Podemos, agora, afirmar que, em seu trabalho de escrita, Llansol constitui um corpo textual curado dos impasses resultantes da criação de um corpo que siga a lógica especular, imaginária do “eu”. Um corpo que se apresenta mais-além da imagem, ao valer-se dela de um modo singular: o da beleza. Vejamos, a seguir, o modo como se enlaçam, na constituição de um **corp’a’screver**, a cura e a beleza.

As imagens curativas

Um **corp’a’screver** compõe-se de **figuras**, de seres textuais em mutação diante do vazio deflagrado pela escrita, em seu ato de deslocar-se do modo tradicional de se

⁷¹ LAURENT, op. cit., p. 70.

conceber um texto e os seres nele presentes. As **figuras**, membros do corpo textual, são também **cenias fulgor**⁷², conforme o anunciamos anteriormente. Podemos, então, pensar que um **corp'a'screver** compõe-se de imagens, de cenias textuais encadeadas. Retomemos a definição de **cena fulgor**:

Os meus textos, como, por vezes, referi, são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenias fulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenias*, e porque surgem com um caráter irrecusável de evidência. O que tenho referido raramente é que essas *cenias fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próximo desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva _____ a cena desaparece, e o olhar cega⁷³.

Uma **cena fulgor** é uma construção imagética que se avizinha de um **ponto-voraz** – um ponto de luminosidade intensa, que permite, à distância, a existência de uma cena textual. É fundamental demarcarmos a necessidade da distância em relação ao **ponto-voraz**, necessária à constituição da **cena fulgor**. É possível aproximarmos esse ponto cego e luminoso da imagem ao vazio com que se depara a **figura** em sua constituição e em sua mutação no porvir textual. Diante do **ponto-voraz**, um ponto sem virtualização, exterior à **cena fulgor**, mas condição de sua existência, tecem-se as imagens que compõem o corpo textual llansoliano. No capítulo II, exploramos a importância do anteparo, da tela na constituição da beleza textual, a partir do poema “Noite obscura”, de São João da Cruz, **figura** da obra llansoliana. Poderíamos, agora, acrescentar um dado às reflexões do capítulo anterior: a tela que se constitui na **textualidade** llansoliana é a **cena fulgor**, a imagem textual. E, se uma **cena fulgor** é também uma **figura**, poderíamos pensar que ela funciona como anteparo diante do **ponto-voraz**.

É curioso o fato de que um ponto-voraz seja também uma construção textual, um ponto simultaneamente externo e interno ao texto, já que por ele a cena é iluminada, mas com ele não se confunde. Esse ponto faz-se presente na escrita, mas é velado por uma cena. Sem o véu, o olhar do texto cega. Retomemos o conceito laciano de “extimidade”, utilizado pelo autor para explicar a relação de um sujeito com a cena do mundo, com o qual trabalhamos no capítulo II, para localizar a relação entre a vida de quem escreve e a obra que se concebe: “essa

⁷² “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (<<este é o jardim que o pensamento permite>>), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cena fulgor.” (LLANSOL, 1998, p. 130.)

⁷³ LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994, p. 140.

distribuição, seu limite íntimo, é isso que condiciona o que, em síntese [...] constitui o que nos é mais próximo, embora nos seja externo. Seria preciso criar a palavra êxtimo para designar aquilo de que se trata.”⁷⁴ O ponto-voraz é um ponto êxtimo a uma cena fulgor, podemos pensar. Ele possibilita a sua existência, a sua iluminação, o que o faz um ponto íntimo à cena; entretanto, é, simultaneamente, distante, exterior à cena, para que ela se faça visível. Um ponto textual “distante como a palma da mão”⁷⁵, diria Llansol, em seu Hölder de Hölderlin.

Em torno desse ponto, tecem-se imagens, constitui-se o belo no texto llansoliano. No capítulo II, apresentamos o encontro com esse ponto silencioso na escrita como estranheza. Agora, podemos, com Llansol, nomeá-lo o **encontro inesperado do diverso**:

_____ O encontro inesperado do diverso
é assistir o belo a comunicar com o silêncio;
a fraccionar a imagem nas suas diversas formas;
ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem
mutuamente na beleza própria, e fechar os olhos para que
se não rompa a *delicada tela desta vida* [...]

*o belo é o encontro inesperado do diverso*⁷⁶.

Novamente, encontramos-nos diante da beleza e de uma delicada tela, que permitem ao texto comunicar um ponto silencioso em seu curso, um ponto diverso em relação à escrita, mas nela presente. Um ponto êxtimo à beleza, capaz de fracionar as imagens textuais, mas que, se é capturado pela escrita, permite o encadeamento das imagens textuais em um **corp’a’screver**.

Podemos, aqui, evocar a função do belo para Lacan, que é a de velar esse ponto enigmático, que, embora rejeite toda palavra, é passível de alguma domesticação por meio do trabalho de revelação de sua matéria em meio ao trabalho artístico com a materialidade dos significantes e com o apelo físico das imagens. Referimo-nos ao trabalho tecido pela escrita e pelas artes em geral, em torno do que Lacan, a partir do que Freud nomeou *das Ding* (a Coisa), elaborou em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*:

A Coisa, se no fundo ela não está velada, não estaríamos nesse modo de relação com ela que nos obriga – como todo o psiquismo é obrigado – a cingi-la, ou até mesmo a contorná-la, para concebê-la. Lá onde ela se afirma,

⁷⁴ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 218-219.

⁷⁵ LLANSOL, 1993, p. 28.

⁷⁶ LLANSOL, 1994, p. 135 e 141.

ela se afirma em campos domesticados. É justamente por isso que os campos soam assim definidos – ela se apresenta sempre como unidade velada⁷⁷.

A escrita llansoliana, por meio do trabalho com a imagem e sua beleza, seria capaz de domesticar a “Coisa”, de saber fazer algo em torno desse ponto que rejeita a palavra: uma unidade textual corpórea ou **corp’a’screver**. No caso da **textualidade**, esse ponto opera como um **ponto-voraz**, capaz de iluminar as **cenas fulgor**. Uma vez domesticada, a “Coisa”, mantida distante pelo ressaltado da frase, cingida em um fragmento de escrita, é velada por uma **cena fulgor**, e uma unidade textual – a do **corp’a’screver** – é concebida. Essa operação de domesticar o **ponto-voraz** abordado pela escrita permite que Llansol nomeie também suas imagens textuais de **imagens curativas**:

estou bem

uma imagem inflorescente é composta por várias imagens _____
se uma cair, as restantes _____ espelham-se, evocando o mútuo, na
subida e na queda.

Visualmente, a sua beleza é leve, e desfaz-se ao deparar com o mínimo gesto contra a beleza; o que eu procuro, nesta classe de imagens, é um devir maior que as folhas florais da corola.

Se vós,
que participais neste Curso sem a autoridade de uma biografia, admitirdes, por hipótese, que a morte é uma *imagem inflorescente* _____ ela será separada da sua unidade devastadora, de tal modo, que da sua corola em funil cairão folhas florais, com os hábitos de cortes.

Um dos ouvintes imaginosos deste Curso, com que principiei a leccionar a mim mesma, perguntou-me se as *imagens inflorescentes* seriam também *imagens curativas*.

– Que achas?

O ouvinte participativo, que não achava o desenrolar das linhas deste Curso difícil mas, principalmente, estimulante, intuiu logo:

<<a rosa da inflorescência – o que a faz rodar –, é o elo da cura e da beleza.>>⁷⁸

Primeiramente, é importante destacarmos o título desse fragmento, que indica um possível efeito da escrita, mais ao fim da obra: “estou bem”. Mas, quem fala nesse fragmento?

⁷⁷ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 148.

⁷⁸ LLANSOL, 2006, p. 159.

A voz nele presente, parece-nos, é a da escrita, já que estamos diante de um Curso sem a autoridade de uma biografia. Nele, a morte, algo que parece ser domesticado pela beleza, ao ser separada de sua unidade devastadora, apresenta-se como uma “imagem florescente”. A morte se afirma domesticada pelos recursos do texto, pelo seu “hábito de corte”. Reduz-se a matéria textual até restar apenas o elemento mínimo que interessa ao texto: imagens cuja “beleza é leve”. A essas imagens, nomeia-se, também, **imagens curativas**. São elas que permitem, por meio do elo da cura e da beleza, um giro, um movimento em torno de um ponto a ser domesticado na escrita do livro *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*: a morte.

Em outro fragmento do *Curso de silêncio*, essa técnica de escrita explicita-se de modo mais preciso:

modos de morrer

mas em Leipzig, ao alcance de J.S. Bach, há os voos de insectos e aves que lhe revestem o íntimo. À entrada do apartamento, encontrei uma borboleta morta. A morte sobre as borboletas não lhes dá o aspecto de cadáveres – são sempre a cor e o desenho que sobressaem. Cor e desenho – não massa amorfa.

Deixou-se submergir pelo que ouvira a Aossê: *não sei o que hei-de ser comigo sozinho*. Ao ver a borboleta, cadáver sem cadáver, pôs-se a contemplar o corpo morto com cores, na palma da mão. Desejou abri-lhes um escrineo entre as notas, à altura de uma dissonância musical. Produzir mais dois ou três sons desadequados ao efeito das cores da borboleta.

_____ se, na traspassação, Anna Magdalena vir o pesado Bach ou uma borboleta, nenhum de vós chorará.

Os olhos secos que não acreditem⁷⁹.

Estamos diante de um **encontro inesperado do diverso**: uma borboleta morta à entrada da casa. Quase não se percebe o peso da morte nessa imagem, pois a beleza da cena a reveste. É interessante que a morte, uma vez domesticada pela beleza, possa se apresentar de modos diversos, já que há na escrita “modos de morrer”. Nesse fragmento, morre-se com leveza: não há massas amorfas; há, antes, as cores e formas de um “cadáver sem cadáver”.

A obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004* é um estudo da morte, conforme o vimos ao longo desta dissertação. A morte de alguém, a princípio insustentável em seu peso, em sua falta de significação, torna-se, pouco a pouco, suportável, ao figurar na

⁷⁹ Ibidem, p. 194.

escrita. A morte, na escrita, figura como um “corpo morto com cores”, sustentável “na palma da mão”. A partir do elo entre a cura e a beleza, advém a leveza de uma **imagem curativa**, e a escrita, curada, reduzida à letra, suporta a morte.

A atividade fisiológica textual

O processo de construção de um corpo textual – o **corp’a’screver** –, singular em sua existência, permite, ao final do *Curso de silêncio de 2004*, que Llansol levante a seguinte hipótese, a partir de sua experiência de escrita: “Examinei com ele, depois, até ser dia claro sobre a mesa, a hipótese de descobirmos uma actividade fisiológica textual. Tratamento do texto para que exista matéria, ou tecido, onde o inexprimível deixou falhas.”⁸⁰

Após o percurso de leitura realizado nesta dissertação, poderíamos pensar que há, de fato, uma atividade fisiológica operante no texto llansoliano. Vimos como o **fulgor** confere tratamento à perda sofrida em vida, ao transformar uma **matéria figural** em **figura**. Vimos também a importância do apagamento e do esquecimento no processo de fulgorização, a partir do pensamento de Badiou, em seu texto “Por uma estética da cura analítica”. A seguir, investigamos o processo de cura, de redução operado pela letra llansoliana – por seu grão do olhar e da voz – em seu texto, a partir da análise da construção da **figura estere**. Por fim, articulamos toda essa construção textual aos **ambos**, que constituem, por sua vez, um corpo textual: o **corp’a’screver**. Vimos como um **corp’a’screver** se compõe por **imagens nuas**, por **cenos fulgor**, que velam **pontos vorazes**. Tais seriam os “pontos onde o inexprimível deixou falhas” – a morte. No caso, onde a morte não deixou que se inscrevessem palavras, cingiu-se, por escrito, o ponto imperativamente presente, onde se encontra algo para sempre diverso. Sobre esse ponto, elevam-se **imagens curativas**, com sua leveza. Poderíamos, agora, afirmar ser essa a matéria, o tecido orgânico, a **textualidade** que compõe a outra forma de corpo criada por Llansol: o **corp’a’screver**.

Essa operação textual (e seus efeitos), cuja geografia tentamos mapear nesta dissertação, a autora a reconhece como uma “operação divina” da escrita. Em aberto – pois o que se fecha hermeticamente na **textualidade** logo torna a se abrir – Llansol conclui seu percurso silencioso com a seguinte **cena fulgor**, que nos deixa ainda uma silenciosa questão:

⁸⁰ Ibidem, p. 239.

das operações divinas

depois, junto ao balcão, encontro um rapazinho atrasado mental, chamado Gabriel. Digo à mãe que o meu nome é _____. O rapazinho ouve. É já um menino homem. Averiguo se o anjo está presente. O anjo está presente. Nem fala, nem ri, nem chora. Por toda a parte se insinua.

_____ a meio da casa há um quarto sem plantas _____ porque a luz desce à sua porta; todas as tentativas de aí criar flores ficaram gordas mas, no entanto, há nele uma paz subalterna _____ que não me deixa terminar a frase. Paz dependente de uma outra paz, que o quarto procura. Assim dito, me envolvo no silêncio de nem sequer escrever.

O enlevo.

Será esta a paz subalterna das figuras?⁸¹

Resta, ao fim, a **figura** silenciosa de um anjo⁸². Nenhum lamento, nenhum sorriso. Há a casa da escrita. Em meio a ela, um quarto vazio. Há o silêncio circunscrito pelas paredes literais. Nada ali brota, a não ser o silêncio. Uma frase se interrompe. A escrita, apaziguada após sua passagem à página, pode, momentaneamente, suspender-se. Impera, silencioso, o enlevo, o arrebatamento das **figuras**. Mas não seu rapto; sua santidade.

⁸¹ Ibidem, p. 245.

⁸² Há, na obra de Llansol, uma relação entre a **figura** do anjo, a morte, o desejo e a ressurreição. No livro *Parasceve*, de Llansol, em um fragmento de nome “- o lugar obscuro da ressuscitação -”, lê-se: “- Não os vemos porque não deixam objetos./- Onde o desejo der com o túmulo dará com essa presen-ça a que chama anjos.” (LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve – Puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001 (B), p. 123.) Se o desejo pode ser lido como algo vivo em meio à escrita, um túmulo é a figuração da morte. Desse encontro, não a morte nem a resignação do desejo – já que “no texto, não há qualquer ser resignado, nem jamais morre qualquer figura” (LLANSOL, 2003a, p. 145.) –, mas um **encontro inesperado do diverso**, resulta algo nem exatamente humano nem inumano, nem exatamente vivo nem morto: a **figura** do anjo llansoliano, como condensação de forças diversas, na escrita. Essa **figura**, nessa obra, sinaliza a presença, em meio à escrita, do desejo silencioso, interdito, a que a autora nomeia também **ruah**, uma espécie de sopro que move a escrita: “O ruah vive apenas no silêncio interdito, obscuro. Nesse/túmulo de que te fala o desejo./- Era isso que me traziam os anjos./- Era.” (LLANSOL, 2001b, p. 121.)

Conclusão – A condensação narrativa

Após o percurso realizado nos capítulos anteriores, gostaríamos de explicitar aquilo que foi, ao que nos parece, o cerne de nossa investigação. Houve diversas questões que nos surpreenderam ao longo da escrita, com as quais não programávamos determo-nos, mas às quais foi-nos necessário responder, a fim de alinhar o texto.

No cerne desta dissertação, apresenta-se o modo como uma experiência de escrita pode, contingencialmente, ter efeitos de tratamento para quem escreve. Retomemos brevemente o nosso percurso, a fim de concluí-lo. Retornaremos, agora, apenas àquilo que nos pareceu central, ao que estruturou nosso trajeto de escrita.

No capítulo I, analisamos possíveis efeitos da experiência de escrita, a partir da noção de *phármakon*. Vimos como essa experiência não necessariamente tem efeitos de cura, e, muitas vezes, pode levar aquele que escreve à devastação, à submissão à escrita, da qual o escritor muitas vezes almeja livrar-se.

Entretanto, a vertente que nos orientou foi aquela que se explicita na obra de Maria Gabriela Llansol: uma experiência de escrita da qual resultam efeitos de cura, através da fulgorização, que opera por **imagens curativas**. Sendo assim, nomeamos o primeiro capítulo como “A escrita, o *phármakon*”. Em uma primeira leitura, podemos simplesmente pensar que se trata de uma enumeração, lado a lado, das palavras “escrita” e “*phármakon*”, sem que haja entre elas alguma relação de dependência. Sabemos, há aqueles que escrevem sem que haja para si qualquer efeito devastador ou sustentador da escrita. Mas, se lermos novamente o título do capítulo I, pensando que a vírgula pode também estabelecer alguma relação entre os dois elementos, à maneira de um aposto, como se o *phármakon* adjetivasse a escrita ou, em outra perspectiva, se pensarmos que, em lugar da vírgula, há elidido um “é”, a leitura pode abrir-se. A escrita, nessa perspectiva, teria efeitos de *phármakon*, poderia operar como veneno e/ou como remédio.

Nosso caminho de investigação foi, então, uma aposta em que, na escrita de Llansol, experiência sobre a qual nos voltamos, a escrita tem efeitos de *phármakon*, apresenta-se como uma “salvação desastrosa”, uma “alegria de decepção”. Trata-se de uma escrita em que o *phármakon* se manifesta, simultaneamente, como veneno e remédio, em uma justa dosagem.

A escrita, em Llansol, é, portanto, um *phármakon* condensado em sua dupla vertente. No capítulo II, “A cura, o fulgor”, a mesma lógica se apresenta: uma cura não é necessariamente o mesmo que **fulgor**. Pode-se curar em várias acepções, em diversos contextos. Mas, se entendermos a cura como **fulgor**, pensaremos, então, em uma operação particular de redução do texto a elementos mínimos, a um “grão do olhar”, a um “grão da voz”, a uma “restante vida escrita”. Esse processo de redução pelo **fulgor** foi explicitado, nos capítulos II e III, a partir da explicação do modo como se compõe a **figura estere**:

**que nos separa
ou o silêncio ao ouvido**

_____ deslocando-se no seu metro cúbico de lenha, _____ salva o dia de estere a sua concentração num ponto. Não precisa de nome próprio com maiúscula _____ o fogo que há-de acender sua madeira _____ arde.

[...]

Será isso um breve recito erótico?

Não. É uma linha graduada na escala dos valores libidinais¹.

Estere é, como todas as **figuras** da obra llansoliana, o resultado da condensação, da concentração dos elementos restantes de “uma vida” fulgorizados na página. Ocorre, na constituição de uma **figura**, a redução dos elementos narrativos ao “grão do olhar” e ao “grão da voz”, conforme o apresentamos no capítulo II. Teremos, decorrentemente, ao final de uma operação de cura através do **fulgor**, um corpo textual estruturado pelo “elo entre a cura e a beleza”.

Chegamos, por fim, à terceira parte de nosso texto, ao corpo da escrita concebido em *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Nele, vimos o modo como as palavras operam, nessa obra, à maneira de uma mônada benjaminiana e o modo como a escrita se apresenta: “um mundo por vir em uma semente semântica”, ou seja, palavras que encerram em si mundos estéticos passíveis de se desdobrarem na escrita e na leitura. O resultado dessa composição textual é a condensação do corpo e da escrita, de modo literal: o **corp’a’screver**.

Gostaríamos, agora, na busca de provar o improvável, de acrescentar algumas considerações finais:

¹ LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 154.

<<O texto, construído com pregos e martelos, transformou-se numa estante de leitura; a segunda desconhecia atentamente o que era ler, mas quando a claridade da manhã penetrou a casa na claridade do escritório, uma emoção de aprendizagem de leitura, acompanhou-a.>>

Do candeeiro irradiava
não ouvir vozes dispersas que tentem a luz à análise _____ há o
mundo analítico e o mundo sintético, a tessitura cerrada dos
dois revela o texto².

O corpo textual é, ao fim, algo rígido, um suporte, uma estante de leitura. Uma estante que nos permite uma diferente aprendizagem de leitura, sob o efeito do **fulgor**. Permite-nos ler uma narrativa que se estrutura em uma **superfície de poema**³, que exige em sua produção e em sua recepção o trabalho físico com a matéria escrita.

Se a prosa e a narrativa são afeitas ao movimento analítico de escrita, ao desdobramento dos significantes, o poema é regido pela condensação dos elementos textuais. A **textualidade**, nem poema, nem prosa, mas uma narrativa na **superfície de um poema**, engendra-se em uma tessitura cerrada, em que narrativa e poema se apresentam num só golpe: texto fulgurante ou **ardente texto**⁴, nas palavras de Llansol. A **textualidade** se revela como uma escrita em que elementos da narrativa e do poema se entrelaçam de modo singular⁵. Podemos identificar, então, sob a lógica do **fulgor**, que reúne traços singulares dos seres nem exatamente humanos nem inumanos, que recolhe traços de uma **restante vida em figuras**, em **cenar fulgor**, em escrita, a existência de algo da técnica de escrita llansoliana, que a

² Ibidem, p. 40.

³ **Superfície de poema** é um significante llansoliano que nomeia, na obra *Hölder, de Hölderlin*, a materialidade da escrita trabalhada como poema, em sua superfície visual e auditiva. (LLANSOL, 1993, p. 28.)

⁴ O **ardente texto** é um significante llansoliano que dá nome à escrita capaz de conceber um corpo textual vivificado pelo **fulgor**. Assim ela apresenta esse significante, na quarta capa da obra *Ardente texto Joshua*, que narra a fulgorização de Terèse de Lisieux: “Este livro é a quarta história. Conhece a biografia e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do **texto ardente**. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir.” (LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998 (A), quarta capa.)

⁵ O texto “Palavra em ponto de p”, de Lucia Castello Branco, serviu-nos de ponto de partida para chegar a essa conclusão. Assim a autora apresenta o conceito de “palavra em ponto de p”: “Podemos, então, pensar nesse ponto de irreduzibilidade do signo, seu ponto de insignificância (ponto: “o que não tem dimensão alguma”), como seu ponto de letra, como o ponto de *p* da palavra. Para esse ponto de furo, onde toda significação escoia (como no ‘umbigo do sonho’), convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como no ponto de fuga”. (In: BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sóis – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000, p. 27-28.) A **textualidade** parece escrever-se, a todo o tempo, em “ponto de p”, entrelaçando a lógica do poema (condensação das palavras, à beira da falta de significação) e da narrativa (desdobramento das significações).

particulariza, já anunciado anteriormente nesta dissertação: a “condensação narrativa”. A narrativa llansoliana, um *phármakon* singular, condensa-se, cura-se, reduz-se, pela fusão e dosagem de seus efeitos, através da técnica do **fulgor**, e “uma vida” escoia no curso silencioso de um corpo textual, encadeado pela experiência de escrita: o **corp’a’screver**.

Seria possível prosseguirmos incessantemente na busca de provar o improvável, de desdobrar um pouco mais as nossas reflexões a respeito do que só se confirma de modo cabal pela experiência de leitura de cada **legente**: há a **restante vida** a circular no texto llansoliano, há as **figuras**, há as **cenar fulgor**, há o **corp’a’screver**, há a cura do texto, para aqueles que se abrem a essa experiência. Seria possível continuar, mas não é apenas do possível que se trata aqui. Buscamos dar provas de uma experiência de leitura, uma “prova improvável”, conforme nomeamos na introdução desta dissertação.

Que este texto, na busca da fidelidade à letra llansoliana, possa ser agora como uma carta,

Uma carta para ensinar a curar, ao mesmo tempo contrastada e simples, de uma simplicidade que completa, sedenta de movimentos que se troquem

Era _____

fico bem⁶.

Creio ser o silêncio, agora, preciso.

⁶ LLANSOL, 2006, p. 171.

Referências

- ALBERTO. *O medo*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- ALMEIDA, Maria Inês. *Para que serve a escrita?* São Paulo: EDUC (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), 1997.
- ANDRADE, Paulo; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver 2*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Línguas Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.
- ANDRADE, Paulo; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs.). *Um corp'a'screver*. Viva Voz. Cadernos do Departamento de Línguas Vernáculas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.
- ANDRADE, Vania Baeta. *Este é o jardim que o pensamento permite*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).
- ANDRADE, Vania Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- ANDRADE, Vania Baeta. O pensamento nu: Longino e Llansol, uma leitura anacrônica. *Asa-Palavra* – Revista da Faculdade Asa de Brumadinho, Minas Gerais, ano I, n. 1, 2004, p. 11 - 24.
- ANDRADE, Vania Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Orgs.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *Escola Letra Freudiana: A psicanálise & os discursos*, Rio de Janeiro, n. 34/35, ano XXIII, (2004). Tradução de Analúcia Teixeira Ribeiro.
- BARRENTO, João. *À beira do rio da escrita*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos Llansolianos, 1).
- BARRENTO, João. *A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos Llansolianos, 4).

- BARRENTO, João. *A origem de ler: sobre Um beijo dado mais tarde*. Separata de *O romance português pós-25 de abril. O Grande Prêmio do Romance e da Novela da APE* (1982-2003). Org. Petar Petrov. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- BARRENTO, João. *A voz dos tempos silenciosos e o silêncio do tempo*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2005 (Jade – Cadernos Llansolianos, 6).
- BARRENTO, João. *Llansolianas – bibliografia activa e passiva*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos Llansolianos, 3).
- BARRENTO, João. *O livro das transparências – Quase uma paráfrase*. Lisboa: 2006. (Inédito).
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcio Valério Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Tradução de Márcio V. Barbosa. Paris: Éditions Fata Morgana, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. France: Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *Une voix venue d'ailleurs*. France: Gallimard, 2002.

- BRANCO, Lucia Castello. *A tarefa da tradução em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2 de dezembro de 2008. (Seminário apresentado em concurso para professor titular da Faculdade de Letras da UFMG).
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. (Tese, Concurso para professor titular da Faculdade de Letras da UFMG).
- BRANCO, Lucia Castello. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 14, n. 16, jul.-dez. 1993.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo/Belo Horizonte: AnnaBlume/FALE-UFMG, 1995.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CORREIA, Hélia. A escrita insuportável. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (Orgs.). *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- CRUZ, San Juan de la. *Poesías completas*. Madrid: M.E. Editores, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. L'imanence: une vie... *Philosophie*, Paris, n. 47, p. 3-7, set. 1995. Tradução de Erick Gontijo Costa e João Rocha. Inédito.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novos, 2003

ESPAÇO LLANSOL. Blog: <http://espacollansol.blogspot.com/>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume IX. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 149-158.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 273-314.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. v. 1.

JOAQUIM, Augusto. *Nesse lugar – três frases de O livro das comunidades*. Lisboa – Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004 (Jade – Cadernos llansolianos, 2).

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che vuoi*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-23, 1986.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 (A).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (B).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- LAURENT, Éric. Poética pulsional. *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental – A escrita em psicanálise*, Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 8, ano 5, nov. 2002, p. 67-71.
- LOPES, Marilaine. *Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da (des)possessão: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Porto: Black Son Editores, s.d.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MAIA, Elisa Arreguy. *Textualidade Llansol: letra e discurso*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2005. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra-Capa Livraria/FALE-UFMG, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- NETO, João Cabral de Melo. Uma faca só lâmina. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- OLIVEIRA, José Marcos Resende. [Carta] 5 de jun. 2008, [para] profissionais do CERSAMI e do CERSAM Noroeste de Belo Horizonte, Belo Horizonte. 8p. Texto inédito.
- REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 9-49. (Debates, 1).
- SANTOS, Maria Etelvina. “Pensar a luz”. Inédito.
- SOARES, Cinara de Araújo. *Biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

Obras de Maria Gabriela Llansol

LLANSOL, Maria Gabriela. O curso natural. In: ÉLUARD, Paul. *Últimos Poemas de Amor*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Colares: Colares Editora, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998 (A).

LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: 2 Luas, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Discurso* de recebimento do prêmio da Associação dos escritores portugueses, pela obra *Amigo e Amiga – curso de silêncio de 2004*. Disponível em: <http://espacollansol.blogspot.com/search?q=ape>, acessado em 30 jul. 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Rolim, 1987.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares Editora, 1993.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *O Público*, n. 1786, 28 jan. 1995. Entrevista concedida a João Mendes.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2 – o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003. (A)

LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. (B)

- LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundabekian, n. 143-144, jan.-jun. 1997. p. 7-18.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Portugália, 1962
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve – Puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. (B)
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.