

Cláudia Pedrosa Soares

**A voz que se inscreve em**  
*Um Beijo dado mais tarde*  
**de Maria Gabriela Llansol**

Belo Horizonte  
2015

Cláudia Pedrosa Soares

**A voz que se inscreve em**  
***Um Beijo dado mais tarde***  
**de Maria Gabriela Llansol**

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 e Literatura Comparada, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Ram Mandil.

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2015

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, João Bosco e Graciola, e às minhas irmãs, Simone e Ana Paula, que sempre sorriram para mim e me amaram, muitas vezes, silenciosamente.

Àquele que mudou o rumo da minha vida e me mostrou que eu podia ser, simplesmente, amada. Meu marido, minha poesia, meu Antoninho.

À minha filha, Gabriela, que me ensina, todos os dias, o movimento de tornar-se mulher.

Ao meu filho, Bernardo, que me mostra, no dia-a-dia, os passos que conduzem à construção de um homem.

Aos meus cunhados, Alexandre e Davide, por amarem suas esposas e ampliarem minha família.

Às minhas sobrinhas, Lú, Paty, Sofia e Laura, por saberem fazer, com os meus traços, o que eu ainda não soube.

Ao Jefferson Machado Pinto, pelo desejo em ler-me, seja ele da forma que for.

Ao Ram Mandil, pelo cuidado, pela delicadeza e pela firmeza com que segurou em minha mão e me acompanhou por terrenos ainda desconhecidos por mim.

À Lucia Castello Branco, pela alegria, pelo acolhimento, pela confiança.

À Vânia Baeta, pela leveza da escrita, pelas mãos que se inscreveram neste texto, pelo encontro amoroso.

À Denise Barbosa, pela intensa e eterna presença, mesmo quando se ausenta.

À Mônica Godoy, por me ensinar a abrir a porteira e a agradecer àquele que, por ela, entra.

À Elaine Zanolla, pela companhia, pelo respeito, pelo amor.

À Jacqueline Oliveira, pela consideração e dedicação que os nossos encontros transmitem uma a outra.

À Arlete Campolina, pela docilidade e disponibilidade em acolher meu olhar.

À Andrea Coelho, pela sopa quente, em dias frios, sobre a sua mesa.

À Rosa Petruceli, pela aposta na voz, pelo carinho.

À Paula Vaz, por me ensinar que a vida sem poesia não vale a pena.

À Elisa Arreguy, pela voz que cantou em meus ouvidos este percurso.

À Mônica Lage, à Andrea Las Casas, à Alessandra Cunha, à Paula Linhares, à Ana Cristina Batista, à Simone Gomes, à Renata Pereira, amigas do dia-a-dia que ouviram, com paciência, o entusiasmo vivido durante o caminho desta dissertação.

À Bárbara Guatimosim, ao Nestor Vaz, à Cleonice Paes Barreto, à Nádia Figueiredo, à Júnia Cardoso, à Vera Valadares, à Isabel Azzi, à Vanda Pignataro, à Flávia Naves pelo rigor e pela intensidade das discussões teóricas.

Àqueles que ainda passam por mim e deixam sempre uma marca que me põe a trabalho: Janaína de Paula, Erick Gontijo Costa, Maria Noviello, Tatiane Souza, Maria Helena Libório, João Rocha, Rodrigo Pardini Guedes, Cristina Aguiar, Sérgio Donizete Faria, Maria Cristina Moura, Maria Augusta Friche .

## Resumo

Este trabalho visa investigar a voz que se inscreve em *Um Beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol. Para isso, extraímos a noção de voz nos textos de Llansol e o articulamos à teoria literária - principalmente à ideia de “biografema” e “grão da voz, em Roland Barthes, e à “palavra iniciante” de Maurice Blanchot - à filosofia - a partir da noção de escrita em Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben - e à teoria psicanalítica lacaniana no que se refere às ideias de “escrita originária”, “pulsão invocante” e “objeto voz”. Em seguida diferenciamos a voz que se inscreve em um romance da voz que escreve o desejo de um sujeito. Por fim circunscrevemos uma noção de voz (in)sonora articulada ao desejo.

Palavra-chave: Voz. Pulsão. Escrita. Desejo

## **Abstract**

This thesis investigates the voice in Maria Gabriela Llansol's *Um beijo dado mais tarde*. The concept of voice is taken from Llansol's texts and is discussed within the contexts of: literary theory, alongside Roland Barthes' notions of "biographeme" and "grain of the voice," as well as Maurice Blanchot's "parole commençant" of philosophy, relating to the notion of writing by Jacques Derrida, Gilles Deleuze, and Giorgio Agamben; and of Lacanian psychoanalytic theory, especially the notions of "originary writing," "invocatory drive," and "voice-object." Then, I differentiate the voice of the novel from the voice that writes the subject's desire, and finally I define the notion of (in)sonorous voice as it is articulated to desire.

Keywords: Voice. Drive. Writing. Desire.

**SIGLAS DAS OBRAS DE MARIA GABRIELA LLANSOL  
UTILIZADAS NESTA DISSERTAÇÃO:**

AA: *Amigo e Amiga* : Curso de silêncio de 2004

AC: *Amar um cão*.

ATJ: *Ardente Texto de Joshua*

BDMT: *Um beijo dado mais tarde*

C: *Cantileno*

CJA: *Na casa de julho e agosto*

CL: *Os cantores de leitura*

CL1: *Cadernos Llansolianos 1*

CME: *Contos do mal errante*

E: *Entrevistas*.

F: *Finita*: Diário II.

FP: *Falcão no punho*: Diário I.

IQC: *Inquérito às quatro confidências*: Diário III

JLA: *O jogo da liberdade da alma*

LC: *O livro das comunidades*

LL1: *Lisboaleipzig 1*: o encontro inesperado do diverso.

LL2: *Lisboaleipzig 2*: o ensaio de música.

OVDP: *Onde vais, Drama-Poesia?*

P: *Parasceve* : Puzzles e ironias

RSL: *O raio sobre o lápis*

RV: *A restante vida*

SH: *O senhor de Herbais*

STL: *O sonho de que temos a linguagem*

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – O LIVRO, O DISCURSO E O PROJETO DE ESCRITA/LEITURA.....	33
CAPÍTULO 2 – <i>UM BEIJO DADO MAIS TARDE</i> : UMA ESCRITA/ LEITURA BIO-GRÁFICA.....	54
a) Uma escrita, um “heterobiografema”.....	54
b) Autobiografia de um legente: o percurso de um corpo.....	68
CAPÍTULO 3 – A VOZ, A PULSÃO E O MÉTODO LLANSOLIANO DE ESCRITA/LEITURA.....	74
a) A potência da voz: um percurso pelas tradições e teorias.....	74
b) Voz: <i>litura</i> que escreve o desejo.....	84
c) A voz, a pulsão invocante e a pulsão da escrita.....	89
d) Ler sobre a voz, escrever com a voz: um método de leitura/escrita llansoliano...96	
CAPÍTULO 4 – A “LEITURA SOBRE” , O AMOR E A VOZ.....	101
a) O que <i>Um beijo</i> ... vos conta?.....	101
b) A “leitura sobre” a escrita do desejo da Casa da Domingos Sequeira.....	106
c) A “leitura sobre” e o amor.....	124
CONCLUSÃO.....	133
BIBLIOGRAFIA.....	140

ANEXO A – Discurso proferido por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores, a *Um beijo dado mais tarde*.....151

ANEXO B – Carta de Maria Gabriela Llansol a Lucia Castello Branco fotocopiada do livro *Os absolutamente sós* – Llansol – A letra – Lacan, de Lucia Castello Branco, publicado em 2000, em Belo Horizonte, pela Editora Autêntica, páginas 13 a 17.....156



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *A voz que se inscreve em "Um Beijo dado mais tarde"*, de Maria Gabriela Llansol, de autoria da Mestranda CLÁUDIA PEDROSA SOARES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jeferson Machado Pinto - FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de junho de 2015.

De vez em quando, **algures**, o mundo começa.

Sim, isto. A terra, o chão debaixo dos pés, o céu por cima, as relações com os bichos. A paisagem tem outra luz ou desaparece. O cosmos caseiro dos homens altera-se. E eles mudam entre eles, quase sem darem por isso. Aglomeram-se ainda mais, nascem cidades, os perigos imprevisíveis diminuem, aparecem novas perplexidades. As hierarquias entre grupos humanos modificam-se. Muda a escrita e acelera-se a velocidade. Há novas palavras no ar. Espécies novas ou novas maneiras de as fazer dizer. São antigas, mas parecem inaugurais. A partir dessa raiz-mãe imperceptível novas literaturas são construídas. Ao princípio não se dá por nada. É assim que as coisas se passam.

Quando depois se olha, vê-se como tudo é sempre simples. Algo mudou, tudo se modificou, é certo. Unicamente porque mudou o olhar de alguém ou nasceu um olhar novo. **Houve ali uma massa de início.**

É imparável. O eco ouve-se na longa distância. A mensagem demora a chegar, como se fosse a luz de uma estrela. Mas acaba por chegar.

(AUGUSTO JOAQUIM)

## Apresentação

Diante da folha em branco, começamos embaraçados com a seguinte questão: como permitir que do corpo escorra uma voz que venha a se inscrever no papel? Ou, dito de outra forma, como consentir que uma intensidade (in)sonora, vinda do corpo, seja recolhida pelo texto? Sim, essa questão pode-nos paralisar caso não estejamos abertos à delicadeza, à sutileza e à simplicidade do gesto da escrita. Estar aberto a esse gesto, não parece ser um estado natural de alguém, pelo menos para a grande maioria dos neuróticos. Um “permitir-se”, assim, exige do sujeito, certo trabalho e determinado movimento de vida. Por exemplo, exige o contínuo deslocamento da expressão “ai, dor!”- lugar congelante e impotente da neurose - para a expressão, de língua inglesa, que porta a intenção de consentimento: “*I do!*”. Se pudermos continuar a brincadeira da assonância entre as expressões de línguas diversas, podemos escutar, também, o “*Aidòs*”<sup>1</sup>, a vergonha em grego. Segundo Emmanuel Levinas, citado por Agamben (2008), a vergonha não deriva de alguma carência ou imperfeição do nosso Ser, “é a nossa intimidade, ou melhor, a nossa presença a nós mesmos que é vergonhosa. Ela não desvela o nosso nada, mas a totalidade da nossa existência [...] O que a vergonha descobre é o ser que *se descobre*” (AGAMBEN, 2008, p.109).

Não se passa da dor ao consentimento sem transpor a barreira da vergonha. O poeta, quando se põe diante do vazio do papel, parece pouco se importar com essa questão. Talvez, porque ele saiba que a poesia é uma dama que passa veloz pelas suas mãos e não há tempo a perder com um “ai, dor!”. Além do mais, temos a impressão, a respeito da voz que habita um poeta, que a intensidade (in)sonora é tão imperativa em lançá-lo na captura dessa dama que Clarice Lispector não se envergonharia em lançar-se no branco da folha com uma vírgula; Maria Gabriela Llansol não se sentiria constrangida em jogar-se na escrita com um traço; Marguerite Duras, mesmo avisada de que escrever é impossível, pouco se importaria, mesmo assim se lançaria no vazio escrevendo. Mais do que uma caminhada contínua e ininterrupta, há algo de uma aposta, de um “jogar-se na direção de”, de um salto impulsionado por uma força que nos convoca a continuarmos o caminho “apesar de” e não mais “por causa de”.

---

<sup>1</sup> Reproduzimos, aqui, o precioso recorte que Bárbara Guatimosim, em suas pesquisas sobre o termo vergonha, ainda por publicar, faz do livro de Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz*.

Um dia, li que uma professora universitária de língua portuguesa procurou um psicanalista para tornar-se escritora. Passados alguns anos, além de autora de vários livros, ela acabou tornando-se, também, psicanalista. Fui à procura dessa professora. Havia-me acontecido o desejo de aprender a ler aquilo que não podia ser lido de frente, pois se inscrevia sub-repticiamente no discurso de um sujeito: a voz. Esse desejo tornou-se a força propulsora do meu incessante movimento de tornar-me analista. Foi aí que a escrita desta dissertação se deu, como forma de circunscrever e dar certo tratamento pela letra a esse movimento insistente e enlouquecedor. Antes de ir na direção do meu desejo, a imagem que eu fazia desse movimento se assemelhava à presença incansável de uma nuvem negra, barulhenta e carregada, pairando, constantemente, sobre minha cabeça. Uma nuvem densa, desejosa de se deixar escorrer, mas que segurava seus excessos relampejando e trovejando pelo meu caminho. Assim, uma analisante, personagem de “A Família Addams”, procurou uma escritora para tornar-se analista e acabou tornando-se, também, escritora.

Como um bom encontro, aconteceu de o livro *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol, cair em minhas mãos, impulsionando-me ao trabalho. Ouvi que o que se inscrevia ali me desejava, me escolhia, me chamava. Não foi difícil dizer: “*I do!*”. Sim, eu consinto em ser lida em pontos completamente obscuros por mim mesma. Sim, eu me permito aprender a ler rastros de voz apagados pelo chão. Sim...



Essa criança fui eu e esse homem foi o pai dela. O que ela sempre desejou, para lá do novelo inextricável em que foi obrigada a formar-se, foi entrar por uma porta. ( LLANSOL)

## INTRODUÇÃO

Na Europa, desde o final do século XIX até meados do século XX, os movimentos artísticos, ideológicos e políticos de vanguarda colocaram em xeque as dimensões progressistas de cultura e de civilização, as noções de tempo e de espaço e os efeitos estéticos da arte. A década de 1970 foi marcada pelo desejo de propor soluções para a expressão da arte inserida no mundo da industrialização. Buscando construir projetos de transformação social pela arte, os artistas viveram intensamente um momento cultural que, em última instância, visava a experiências novas de superação dos limites. Nessa década, Maria Gabriela Llansol, por volta de seus quarenta anos de idade, já havia nascido para o público como escritora e inaugurava, com as trilogias, o seu ousado projeto de escrita: uma espécie de contravisão da história da Europa e da história humana em geral.

A primeira trilogia<sup>2</sup> chamou-se “Geografia de Rebeldes” e foi uma forma de manifesto fundador de uma visão outra da história europeia (e, obviamente, da história portuguesa) que se estenderia à década de 1980 com a conclusão de sua segunda trilogia<sup>3</sup>: “O Litoral do Mundo”. Esse projeto se prolongou, também, até a década seguinte, com a obra *Lisboaleipzig*<sup>4</sup>, publicado em 1994 (BARRENTO, 2011, p.16)

*Lisboaleipzig* é uma obra em que encontramos as figuras, não míticas, criadas e humanizadas pelo texto, a partir da noção llansoliana de sobreimpressão - “Aossê” e “Bach”. De acordo com Barrento (2011, p.28-29), a sobreimpressão, em Llansol, contraria as visões progressistas da história, ao contrapor-lhe uma visão ainda e sempre estratificada. O texto é descontínuo e se escreve em decalagem, gerando uma “densidade relacional” diferente do discurso realista. A sobreimpressão corresponderia a um desvio, operaria um deslocamento. Os movimentos

---

<sup>2</sup> . Os livros que compõem a primeira trilogia, “Geografia de Rebeldes”, são: *O livro das comunidades* (Porto, Afrontamento, 1977), *A restante vida* (Porto, Afrontamento, 1983), *Na casa de julho e agosto* (Porto, Afrontamento, 1984).

<sup>3</sup> Os livros que compõem a segunda trilogia, “O Litoral do Mundo”, são: *Causa amante* (Lisboa, Regra de Jogo, 1984), *Contos do mal errante* (Lisboa, Rolim, 1986), *Da sebe ao Ser* (Lisboa, Rolim, 1988).

<sup>4</sup> Os livros que compõem a obra *Lisboaleipzig* são: *Lisboaleipzig 1 - o encontro inesperado do diverso* (Lisboa, Rolim, 1994) e *Lisboaleipzig 2 - o ensaio de música* (Lisboa, Rolim, 1994).

sobreimpressos não seriam sobrepostos, mas transversais. Os elementos não exerceriam qualquer forma de dominância um sobre o outro, mas estariam no mesmo nível, ocupando o mesmo plano. Trata-se de fazer convergir vários tempos, ou elementos díspares. Por exemplo, a poesia de Fernando Pessoa (figura: “Aossê” - Lisboa) atravessando a música de Bach (figura: “Bach - Leipzig”), numa paisagem outra (Lisboaleipzig), que se situa no presente, para o qual são traduzidos fragmentos conflitantes vindos do passado.

Por enquanto, o que podemos dizer sobre essas e outras figuras llansolianas é que elas diferem, radicalmente, das figuras da retórica; renascem no texto a partir de um traço do vivo e, em si, não querem dizer nada, não representam nada, somente convocam a leitura de um mundo mudo, ténue e efêmero. Além disso, elas representam uma antitradução portuguesa, com vistas à superação da história e à reformulação do projeto do humano para além da história.

De acordo com BARRENTO (2011), a partir de *Lisboaleipzig*, o texto de Llansol se orientou no sentido de uma ontologia a-histórica e por uma nova e singular visão estética do mundo, pautada não mais a partir do baú de memórias, mas das ruínas do esquecimento.

É importante ressaltar que, nos textos llansolianos, algo de radicalmente diferente se impôs frente às outras visões culturais da Europa e, obviamente, à história da literatura portuguesa. Algo que visava à construção de um outro universo que se dava a ler na tangência da representação.

*Um beijo dado mais tarde* nasce para o público em 1991, entre a segunda trilogia e *Lisboaleipzig 1*. Sobre ele, lemos que uma certa noção daquilo que seria a voz, para Llansol, se circunscreve e, também, uma sutil intenção (do romance? Da escritora?) em ensinar-nos a “ler sobre” essa voz dessubstancializada que nele se inscreve. O objetivo desta dissertação é, além de circunscrever a noção de voz, do ponto de vista llansoliano, aprender a “ler sobre” essa voz que se inscreve no romance e escreve o desejo da Casa da Domingos Sequeira. Sim, é intenção também deste texto acolhermos o desejo de ser lida desta Casa e acompanharmos a sua travessia, do momento em que o “mau silêncio” insiste em não se inscrever até o instante em que a caneta, finalmente, pousa ao lado da mão do poeta e uma voz (in)sonora cessa de não se inscrever.

Assim começa o *Um beijo dado mais tarde*:

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

O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*. [...] Da intersecção das duas línguas – a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue – voou o Falcão, ou Aossê feito ave.  
(LLANSOL, BDMT, p.7)

Nesse recorte, a voz é aquela que principia a nascer, com parte no céu da boca, como uma segunda língua, após a língua da representação ser arrancada. Aqui, percebemos uma certa relação entre a escrita e a voz. “Aossê”, que lemos, no excerto acima, como a poesia (somente pessoana?), seria uma espécie de substância volátil que voa da intersecção que na língua se abriu. Não podemos deixar de recortar, também, outra frase de Llansol que ressoa com o início de *Um beijo...* e que, de certa forma, busca definir o que seria, para essa escritora, a voz: “a maior parte dos movimentos internos de uma palavra são silenciosos, alguns deles são sonoros, e só uma ínfima parte são vozes”(LLANSOL, FP, p.124).

A voz llansoliana, então, seria a ínfima parte de uma palavra. Como nos diz Francis Ponge, “é preciso tomar o partido das coisas”. Escutamos essa frase pongiana como um apelo em tomar a palavra na sua materialidade e parti-la, sacrificá-la, arrancar dela os seus significados acostumados – como nos diria Manoel de Barros -, liberar seus movimentos silenciosos e ouvir sua ínfima parte.

*Um beijo...* não se desenvolve por temas e enredos (a partir da causa/efeito, do início, meio e fim), mas segue a linha que alinhava as diversas e diferentes “cenas fulgor”. O real llansoliano é feito dessas “cenas”. Nas palavras da escritora:

[...]porque o que me parece como real é feito de *cenas*, e porque surgem com um caráter irrecusável de evidência. O que tenho referido raramente é que essas *cenas fulgor* se verificam sempre na proximidade do que chamo **ponto-voraz**, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula. Se, por inépcia, a cena é levada demasiado próximo desse ponto, com a intenção de a tornar mais brilhante e viva\_\_\_a cena desaparece, e o olhar cega. ( LLANSOL, LL1, p.140)

Por isso, ao se lançar sobre um texto assim, a leitura que se faz não é com a lógica da escrita realista, pautada no pensamento coerente, linear, de significado único e passível de compreensão, mas com o que se experimenta no corpo. Essa leitura não desliza diante dos olhos; ela é, constantemente, interrompida. Algo acontece quando o corpo se abre a uma experiência de leitura dessas: o obscuro é tocado, é lido em seus pontos de dor. “Ler sobre” esse livro exige um certo percurso: “ um *dar-se em corpo ao texto*”( SANTOS, 2007, p.43)

A partir da frase de Llansol: “*Jade ‘quer aprender a ler sobre um texto que eu porei a arder por ele’*”(LLANSOL, AC, p42-43), Maria Etelvina Santos ensina-nos que:

ler um texto não é o mesmo que ler *sobre* um texto. Como escrever sobre não é o mesmo que escrever *com*. Quando *leio* um texto, *escrevo sobre* ele; mas quando *leio sobre* um texto, *escrevo com* ele. [...] Ler *sobre* é deixar incidir no texto a luz do luar libidinal. É estar aberto à troca e à mutação; deixar-se entrar no combate ‘corpo-a-corpo’ com o texto, e não desejar o seu fim. É a luta como ‘Causa Amante’, num processo em que tudo se joga, mas donde não se sai vencido nem vencedor. É um *dar-se em corpo ao texto*. ( SANTOS, 2007, p.43).

*Um beijo...* conta-nos a estranha história da desmemória de uma vida ainda não vivida; súmulas biográficas lidas na singularidade que o desejo permite e com a ferida indizível que compõe um corpo – o traço biográfico irrepresentável. Assim, ao longo desta dissertação, inspirar-nos-emos na seguinte frase de Llansol: “lemos assim este livro”( LLANSOL, LC, p.9); marcando que a leitura que realizaremos sobre esse livro é absolutamente singular.

Porque então *Um beijo...*, um livro estranho assim, seria o objeto desta dissertação? Primeiro, como dito anteriormente, porque é um livro que, logo nas

primeiras páginas, explicita uma possível definição daquilo que seria a voz para Llansol. Depois, porque investigarmos um livro cuja leitura nos exige mais a escuta da voz – que se inscreve e escreve o desejo no romance – que a compreensão daquilo que o livro quer dizer parece-nos mais instigante. Por último, *Um beijo...* é um texto que simplesmente se mostra, se abre à leitura sem nos dizer o que é e nem como é “ler sobre” ele, o que se constituiu em um desafio: explicitar o que seria o gesto de “ler sobre” um texto cantante, circunscrever o que seria um texto cantante, buscar ensinamento nas entrelinhas desse texto e criar um método próprio de “leitura sobre”.

É nesse livro, também, que, pela primeira vez, em sua obra, Maria Gabriela nos diz escrever fragmentos de seu romance familiar. Lemos que, nesses fragmentos, ela faz, de certo modo, um apelo ao pai. Tal fato nos levou a pensar que esse romance seria sua autobiografia. Se é uma autobiografia, só encontramos restos (in)sonoros de uma vida porvir, o que nos trouxe outra questão e aumentou a nossa inquietação: se não é uma autobiografia, é o que, afinal?

Como a escritora nos ensina, *Um beijo...* (ou a maioria de seus livros), aparentemente, pode parecer não ter nenhuma lógica mas há uma unidade que os acompanha; um núcleo intenso, fascinante e vivo que ela identifica pelo vórtice que provoca em seu corpo. “Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se”( LLANSOL, FP, p.122). Interessante a palavra vórtice, porque implica unidades, núcleos em constantes movimentos espiralados. Nesse livro, nada se fixa, se apreende, se conceitua. Essa questão aumentou a nossa curiosidade. No dicionário da língua portuguesa Novo Aurélio século XXI encontramos a seguinte definição de vórtice: redemoinho, remoinho, voragem. Ou seja, vortice é uma espécie de escoamento giratório onde as linhas de corrente apresentam um padrão circular ou espiral. Pensamos, então, que *Um beijo...* se escrevesse assim: em espirais ao redor de um centro de rotação, de um vazio. No entanto, a estrutura espiralada o faria correr o risco de cair no “experimentalismo inefável e/ou hermético” (LLANSOL, FP, p122). Mas a escritora afirma que não. Ela nos diz que, em seus textos, há um núcleo, um centro de rotação, um resto, uma súmula que pode ser escrita por “uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo”( LLANSOL, FP, p.121).

Nesta dissertação, chamaremos esse núcleo intenso, esse “centro de rotação”, esse “vórtice” de traço biográfico irrepresentável, enfatizando que, no corpo, resta um oco do encontro que o corpo teve com a língua, que insiste em não se inscrever; mas,

por uma contingência, passa ao texto, em termos de voz, grafando “um sentimento intensamente afectivo”.

Como, então, trabalhar esse livro que se inscreve ao redor de um “núcleo” irrepresentável?

Sim, *Um beijo...* é um texto extremamente delicado, escrito por restos de pensamentos, fragmentos de imagens sonoras indescritíveis, ruínas de afetos. “Sobre este livro” só lemos destroços sobreimpressos; sentimentos indizíveis em constantes transformações; cenas (in)sonoras que, no ato da leitura, às vezes, perpassam o que há de mais desconhecido no corpo. Como assinala BLANCHOT (2010), “ler sobre” um texto assim:

é aceitar vergar o entendimento da linguagem a uma certa experiência fragmentária, isto é, de separação e de descontinuidade. Pensemos na expatriação. A expatriação não significa apenas a perda do país, mas um modo mais autêntico de residir, de habitar sem hábito; o exílio é a afirmação de uma nova relação com o Exterior. Assim, o poema fragmentado não é um poema inacabado, antes abre uma outra maneira de acabamento, aquele que está em jogo na espera, no questionamento ou em alguma afirmação irredutível à unidade ( BLANCHOT, 2010, p.42).

Diante desse livro, que visa ser escrito do exílio da língua, não nos cabe compreendê-lo mas entendê-lo no equívoco do verbo, em francês, *entendre*: entender/escutar. Assim, resta-nos, somente, escutar o que dele ressoa no corpo, como uma canção cantada em tom menor.

Quando nos referirmos à voz que se inscreve em *Um beijo dado mais tarde*, algumas vezes, tratar-se-á da leitura sobre uma voz que resta de uma operação sofrida na sonoridade de uma palavra audível e plena de significado. Sim, essa operação deixa um resto sussurrante de som que, quando não elimina completamente o sentido, muda, radicalmente, a direção daquilo que se lê. Outras vezes, tratar-se-á da extração de uma voz inaudível no ato da leitura, causando uma irresistível necessidade de escrita. Assim, nomearemos a voz de (in)sonora, com o *in* entre parênteses, levando em conta ondas murmurantes e, também, inaudíveis que possam ressoar, no corpo, a partir de uma certa leitura. Como nos diz Llansol: “o silêncio não é constituído pela sua ausência, mas pela memória do seu ruído” (LLANSOL, LL1, p.32). *Um beijo...* parece-nos ensinar a ler a memória do ruído que constitui o silêncio.

Outra questão interessante desse livro é que ele, apesar de estar completamente fora do espaço utópico da literatura vinda da modernidade, conseguiu atingir um

público eclético e exigente que a ele atribuiu o Grande Prêmio do Romance e da Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 1990. Desde 1982 a Associação Portuguesa de Escritores (APE) consagra uma obra de ficção de autor português publicada no ano anterior. Atualmente, é considerado o mais importante prêmio literário nacional em Portugal. O livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago foi premiado em 1991, um ano depois do livro *Um beijo dado mais tarde* de Maria Gabriela Llansol. O discurso de recebimento do prêmio na íntegra se encontra no Anexo A desta dissertação. Todas as vezes que o citarmos virá assinalado: “Vide Anexo A”.

Folheemos, então, *Um beijo dado mais tarde*. De início, já pressentimos um texto construído à beira de um incessante começo. Como assinala Maurice Blanchot, em *Uma voz vinda de um outro lugar*, trata-se do começo, da “palavra iniciante” (BLANCHOT, 2011a, p.59) em sua força originária, “palavra futura, impessoal e sempre por vir [...] canto do pressentimento, da promessa e do despertar” (BLANCHOT, 2011a, p.60). Trata-se daquela que “anuncia porque começa. *Indica* o futuro porque ainda não fala”( BLANCHOT, 2011a, p.59). A estrutura desse romance também anuncia, mas não começa; indica uma direção, mas não garante a chegada. Cada capítulo possui um prólogo diferente, obedecendo a um ritmo que insiste em recomeçar ( ou em não começar). Só mesmo o acontecimento de um epílogo para, finalmente, fecharmos o livro e continuarmos a ouvir a insistência em não se inscrever do romance. Assim, *Um beijo...* se escreve:

- I CAPÍTULO – **A morte de Assafora** ( prólogo mais 12 partes numeradas e sem título): “Lemos sobre” esse capítulo um movimento de exprimir, pela escrita, a ideia que nos resta de uma “substância infinita” (aqui lemos como um resto de voz inaudível ou traço biográfico irrepresentável) a partir de um ser finito (Assafora) e um desejo de aprender a ler sobre essa substância.

- II CAPÍTULO – **Só e maravilha** (prólogo mais cinco partes numeradas e sem título): Esse capítulo parece contar-nos uma espécie de busca de um “fio de melodia minúscula” (LLANSOL, BDMT, p.33) que conduziria a escrita da “substância infinita”. Lemos que esse fio estaria relacionado com a construção de “um outro Pai” ( uma outra forma de grafia, um outro discurso que não visaria, somente, à compreensão, à significação e ao entendimento das palavras) que pudesse escrever, na

solidão de cada um, as maravilhas que nos canta “a poeira de que é feita a linguagem”( LLANSOL, BDMT, p.38).

- III CAPÍTULO – **A chave de ler** ( prólogo mais sete partes numeradas e sem título): O texto aqui constroi o elo da escrita da “substância infinita” - “um fio de voz” (LLANSOL, BDMT, p.59) -, com a leitura que se aprende a realizar sobre ela. “**Sustenho-te** por uma corda para que não desapareças\_\_\_\_\_ao fazermos a dor\_\_\_\_\_ no fim do enfim dito” ( LLANSOL, BDMT, p.49-50)

- IV CAPÍTULO – **Um companheiro filosófico** ( prólogo mais quatro partes numeradas e sem título): Nesse capítulo o texto põe fim à operação de memória, demarcando que não se trata de uma escrita na esteira das lembranças, mas do esquecimento. Dos objetos herdados, “ao romper o antigo cordão metálico” (LLANSOL, BDMT, p.72) que os ligava à memória familiar, resta, no corpo ( da escrita?), um “conteúdo com desenho físico”(LLANSOL, BDMT, p.72) para sulcar o papel, um “**companheiro filosófico para brincar**” no istmo da linguagem. Nesse capítulo ouvimos o texto dizer-nos: sim, é o que nos resta a fazer, brincar com os restos de imagens (in)sonoras, como em um sonho.

- V CAPÍTULO – **O globo de contar** ( prólogo mais 13 partes numeradas e com título): Aqui, as partes numeradas já se contam, também, enquanto frases interrogativas ( O que é um globo de contar? O que é uma casa? O que é uma paixão? Por que o amor é cego? Por que é que o amor se cala? Por que pensas, Témia, nas entrelinhas? Por que é que somos tão parecidas? Por que é que o pensamento não conclui? Por que é que o pensamento exclamativo liberta? Por que é que um dia se diz adeus? Por que é que retorna o eco desse adeus? Por que é que o pensamento é tão parecido conosco? E tudo é furor?). É como se essas frases, que o texto insiste em não responder, buscassem ser levadas em conta no gesto de quem apenas brinca de bordejar o vazio para se deleitar em ouvir/vir/ver eclodir diversos sentidos às questões que nos surgem diante do inominável.

- VI CAPÍTULO – **As cópias da noite** ( prólogo mais nove partes numeradas e sem título): Nessa parte, lemos o movimento de transposição dos objetos e adornos da

casa “para o nada desconhecido” ( LLANSOL, BDMT, p.9), restando, cada vez que a escrita avança o “ponto mais obscuro da palavra” ( LLANSOL, BDMT, p.103).

- EPÍLOGO – Fim do livro, mas fim provisório. O romance continua insistindo em não se inscrever. Lemos esse movimento, principalmente, na última frase desse capítulo: “quando a tarde cai, reacendendo as luzes que ficaram quase acesas da outra noite”. Aqui, o sentido, mais uma vez, abandona o leitor e um irresistível desejo de escrita se instaura.

Sim, *Um beijo...* não é um livro qualquer na obra de Maria Gabriela Llansol. Ele possui a marca da diferença entre os livros da escritora – fragmentos biográficos de uma vida esquecida e um chamado ao pai. Por isso ele exige-nos seriedade, pois é um livro fora de série, ou fora da série dos outros livros de Llansol. Há um tom de gravidade perpassando a obra: “Convém ter medo deste livro” (LLANSOL, LC, p.9). Eis uma frase llansoliana que ressoa em nós a cada vez que abrimos (ou nos abrimos a) *Um beijo dado mais tarde* . Sim, convém ter medo desse livro, ele exigirá trabalho.

A palavra “gravidade” aqui, não é sem propósito. Ela carrega o equívoco de significar: uma circunstância perigosa; a austeridade diante de um determinado evento; uma força que atrai um corpo (celeste) a outro – força centrífuga; intensidade e profundidade em relação a determinados encontros e um timbre grave de voz: brilho vocal masculino, volumoso e dramático. Quando aproximamos a palavra “drama” da palavra “gravidade”, o que ressoa em nós é, novamente, a eclosão de múltiplas vozes que *Um beijo...* comporta. Lembramos, então, de um outro livro de Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, Drama-Poesia?*, e da frase de Fernando Pessoa, “é um drama em gente, em vez de atos”<sup>5</sup>.

Escrita nesse livro encontramos uma polifonia de vozes contando-nos sobre diversas travessias<sup>6</sup>. Impossível fixar o sujeito das frases de maneira a

---

<sup>5</sup> Essa frase é uma das tentativas de Fernando Pessoa em explicar seus heterônimos. Em suas palavras: “Caieiro, Reis, Campos: esses nomes não são pseudônimos; representam pessoas inventadas, como figuras em dramas, ou personagens declamando isoladas em um romance sem enredo. Essas individualidades devem ser consideradas como distintas do autor delas. Formam cada uma uma espécie de drama, e todas elas juntas formam outro drama. *É um drama em gente, em vez de atos*”. (bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/alberti.rtf)

<sup>6</sup> A palavra “travessia”, aqui, refere-se a outra importante palavra: “experiência”. De acordo com ANDRADE (2008), a etimologia de “experiência”, em nossa língua, “conduz-nos a *prova, ensaio, tentativa*, e aos elementos de composição *per-* e *perig-*. Nossas fontes são *periri* do latim, e *perirá* do grego. Daí, *através de, travessia, perigo, perito, experto, empíreo, empreender, etc*”(ANDRADE, M., 2008, p.87). Mesmo sabendo da impossibilidade de escapar à propagação de sentido que essa palavra pode levar-nos, esse autor buscou sublinhar alguns significados que interessariam a esta dissertação,

estabelecer a unicidade daquilo que seria o(a) narrador(a), como em um romance que obedece as normas da narratividade. Há, não só em *Um beijo...* mas nos escritos llansolianos como um todo, uma dessubjetivação radical, o que não impede que um estilo se inscreva: um estilete, um corte, uma voz.

Recortemos um fragmento de *Um beijo dado mais tarde* e observemos a impossibilidade de apreendermos o sujeito que compõe a ideia de um parágrafo ou mesmo das orações subordinadas que irrompem no texto.

[...]— “Vem comigo. Corre ao leito extrair da água as cenas fulgor.”

Extraí-las da água é um trabalho que exige um vaso, e grande clareza.

Foi buscar a *jarra* que, na sala de jantar, está sobre o pano de renda, e deitei-lhe água deste leito, com os olhos, com a concha das mãos,

sempre lhe dizendo que a *cena fulgor* mais luminosa nasceria da nostalgia. Pronuncio estas palavras na água, vendo mal, e passo subitamente a ver melhor no fundo, pois o meio aquoso amplia a ressonância dos pontos ligados e brilhantes. (LLANSOL, BDMT, p.76).

Sim, vê-se mal em meio aquoso. Mas quando se vê mal, amplifica-se a percepção de ondas (in)sonoras. Vê-se melhor no fundo. No entanto, o que se vê, além de ser singular, é indizível.

Porém, nessa explosão de vozes desejosas de se inscrever que o livro acolhe, escolhemos, para ler/escutar nesta dissertação, a trajetória da Casa da Domingos Sequeira. Conta-nos o livro que nessa Casa pairava um “mau silêncio”, “um não-dito” sob a língua. Por isso, a Casa se escrevia como “um lugar de diferente mistério”(LLANSOL, BDMT, p.61), onde “ ‘havia *um segredo*’. Sim, “na casa, não se administrava bem a justiça da língua”( LLANSOL, BDMT, p.7). Porém, aconteceu-lhe “uma irreprimível vontade de dizer”( LLANSOL, BDMT, p.12). O livro, então, ofereceu-lhe o terreno para que sua história fosse contada. Assim, algo da Casa pode ir se despreendendo da impostura da língua e ascendendo à “órbita das palavras”, uma espécie de movimento de “descolar as mãos” e atravessar a morte (o oco, o “mau

---

sublinhemos alguns: “*acontecimento*, como aquilo que da experiência excede as possibilidades da língua em relatá-lo[...] ultrapassamento de limites [...] a experiência indica aí o ponto de um salto (e não de uma ‘acumulação’ ou de qualquer somatória) [...] saber que se acumula e se transmite, exigindo trabalho; vivência que toma o indivíduo, em estado de ociosidade, causando-lhe impressão forte – choque - e necessidade de assimilação, com efeitos imediatos; travessia de risco, franqueamento de limites, com uma força de ‘para-além’; acontecimento que se atravessa, vivencia-se, único; que se apropria do sujeito, exige excesso, e por ele é também apropriado.”( ANDRADE, M.,2008, p.88-89)

silêncio”) da/na linguagem. Recortemos em *Um beijo...* fragmentos que nos fizeram escutar esse grito:

Na Domingos Sequeira, coisa é o rosto do quieto, rosto de *mesa*, de *salvas de prata*, de *corredor*, de *salas* com reserva. Vou por um caminho longe dali, e sinto-me retida pela nó do verbo onde os rostos, tão próximos uns dos outros, são o horizonte da palavra fechada; meu olhar não se levanta para o contorno do inerte. Se o lençol de linho mais branco foi contaminado pelo ponto em que caiu, que hei-de ler no que escrevi?

Concluo que o desprendimento é necessário à órbita da palavra, e que tais objectos estão cobertos pelo desejo da poeira. O seu destino, enquanto lá não estive, era colarem-se as mãos, agarrá-las no ritmo da posse quase hipnótica. (LLANSOL, BDMT, p.16)

Eu, viva, quero transformar os seus actos, e dar-lhes o ultimo sentido. Fiz interpenetrar as duas casas, a que vive comigo, e a que jazia na Domingos Sequeira, com os seus restos, e cinzas de melancolia. (LLANSOL, BDMT, p.35)

“Descolar a mão”, tomar posse do seu caminho, ir em “direção a”, atravessar o “não-dito” da linguagem, dar grafia a este “nó do verbo”. Sim, a travessia; o único movimento que transformaria os atos da Casa e lhe daria o último sentido. Sim, a travessia; o único movimento que cortaria a língua carregada de representação – morada do “mau silêncio” –, e permitiria que outra língua, com parte no céu da boca, principiasse a nascer e se inscrevesse, em “ponto de letra”<sup>7</sup>, em termos de voz (in)sonora. Sim a travessia; o único movimento capaz de fazer descansar o lápis sobre a mesa, e escutar que, finalmente, algo, aí, cessou de não se inscrever .

Contudo, em *Um beijo dado mais tarde*, o descanso do lápis não se realizou. Ele ainda precisou reescrever essa história em outro livro de Maria Gabriela Llansol: *Cantileno*. Quando todo o sentido se perde e a música irrompe, o traço biográfico irrepresentável reencontra o seu curso e reinicia seu incessante movimento de não se inscrever.

Ler/escutar o desejo de uma Casa não é sem a construção de um determinado método de leitura, pois é aí, na invenção de um caminho próprio, que a dor de se ler pode ser capturada pela escrita e lida em um “murmúrio de uma vida subsequente”

---

<sup>7</sup> A expressão “ponto de letra” foi vastamente desenvolvida por Lucia Castello Branco em seu livro *Os absolutamente sós*. Em suas palavras, essa expressão remeteria à “redução da narrativa ao ponto poético da palavra”, “a seu ponto de *p*”, desse modo poderia-se” nomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta”( BRANCO, 2000,p.22).

(LLANSOL, F, p. 24). Há um recado silencioso, um querer dizer-se nesse murmúrio. Depois da tempestade, do balir de uma cabra, dos excessos da representação, só recolhemos restos de um barco destroçado, “gotas vigilantes”(LLANSOL, ATJ, p.41) que desejam “levar ao rubro a sensualidade do invisível sem qualquer impostura”(LLANSOL, C, p. 21).

Como “ler sobre” esse murmúrio, a pauta da música escrita pelos rastros destroçados?

A estranheza dessa questão é não só investigarmos a possibilidade de uma voz murmurante se inscrever a partir de restos do vivo, mas também entendermos que essa voz é a grafia de um desejo. Mas, o estranho mesmo é pensarmos que, como nos diria Llansol, “essa estranha voz que me escreve” (LLANSOL, C, p.11) é, ainda, uma substância gozante, no sentido lacaniano<sup>8</sup> – completamente desprovida de significado –, e que, por uma contingência, se inscreve em um romance, visando designar a palavra que mais se aproximaria daquilo que, em um sujeito, insiste em não se inscrever. Porém, se aceitarmos que a substância murmurante e insistente se inscreve, apesar de não se apoiar em representação alguma, é intenção deste texto, como dito acima, aprendermos a ler sobre ela.

Não se lê sobre “o recado” dessa voz (in)sonora, não se abre à leitura de *Um beijo...* sem certo consentimento em deixar-se aspirar, em parte, por uma escrita cantante e uma voz (in)sonora sulcada no texto; necessitaríamos de certo lastro teórico para nos sustentar, em corpo, nessa chama que convoca a uma inusitada experiência de leitura. “Escrever com” Llansol é escutá-la dizer: “pelo corpo, caíam-lhe sensações extremamente lentas; em termos práticos, era um convite para que o texto se

---

<sup>8</sup> Pensamos que o conceito de substância em Llansol e o conceito de substância gozante em Lacan se aproximariam. Leremos assim, substância, em Llansol, pela ótica da psicanálise lacaniana a partir da seguinte frase de Lacan: “o significante é a causa do gozo”(LACAN, (1985 [1972-1973], p.36). Aqui, este psicanalista desdobra a causalidade a partir das quatro causas descritas no Livro II da Física de Aristóteles: material, eficiente, formal e final. A causa material seria aquilo de que a coisa é feita; a causa eficiente teria a ver com o agente que atua sobre o material e produz a coisa; a causa formal seria a ideia e a causa final seria atingir um efeito de belo na coisa. Segundo Lacan, a essência, a *ousia*, a substância aristotélica é da ordem do gozo. Para a psicanálise lacaniana o significante é a causa material, pois ele é a única via para se chegar ao gozo, sem o significante não há gozo do corpo. Como causa eficiente, o significante é o instrumento que constrói o recipiente pela qual se limita o gozo. O significante é o responsável por esculpir trilhas de escoamento, canais pelas quais o corpo possa vir a gozar. Como causa formal, o significante é a contenção, o estreitamento pelo qual o gozo é submetido. A gramática, por exemplo, é o modelo que Lacan encontra de dar forma ao gozo. E como causa final, o significante é aquilo que barra o gozo, uma espécie de “alto lá” ao gozo. Para lacan, ao contrario de Aristóteles, a causa final não é o Belo nem qualquer outro ideal e, sim, o que há de mais reduzido na palavra, a letra.

abeirasse, embora este fosse de raptó e de íntima confiança.” Ler sobre os textos llansolianos (e outros textos cantantes) é permitir que o corpo seja a nascente dessas “sensações lentas” e a escrita, a captura dessa “íntima confiança”. “E o texto abeirou-se, e entrou-lhe no ventre à procura da voz” (LLANSOL, OVDP, p.255).

É o que desejamos: ler, permitindo que o texto se abeire do obscuro que nos habita. Apostemos, então, que, ao se abeirar, o texto possa, ainda, sentir-se convidado a entrar pelo ventre desse desconhecido. Aí, quem sabe, ele consiga um pouco mais: dar voz a esse estranho, a esse “passamento inexorável” ( LLANSOL, OVDP, p.276) da estrutura humana.

O texto, quando acontece de se abeirar desse desconhecido, não tem a intenção de descobrir aquilo que está encoberto em nós. Ao contrário, o texto “deixa intacto – intocado – o que transmite e não desvelado o que descobre” (BLANCHOT, 2010, p.32). Nesse método de leitura, a intenção é seguirmos na direção para onde o fulgor possa nos conduzir.

Além de grafar o desejo em ponto de letra, essa voz (in)sonora, que se inscreve em um romance, carrega a potência de “ler o leitor” em seus pontos mais obscuros e convocá-lo ao movimento de escrita. Em outras palavras, ao abrir-se às páginas de *Um beijo dado mais tarde*, uma leitura sensível a uma certa (in)sonoridade inscrita, ao mesmo tempo em que extrai das palavras, frases, figuras e da própria grafia do livro, o sumo da voz que as sustenta (o fulgor), é convocado por ela aos efeitos da escrita. Escutemos: tudo, a partir daí, “é- feito” de escrita.

Pensamos, assim, que a inscrição da voz, que escreve o desejo (da Casa, no caso desta dissertação) em um romance, seria o efeito de um encontro contingente entre um corpo aberto ao irrepresentável e um texto cantante. Este encontro propiciaria um método singular de leitura/escrita, criada em ato; algo que, no instante da leitura, tocasse um ponto mudo daquele que lê e, pela urgência, o convocasse a construir a palavra que mais se aproximasse dessa ferida. Sendo um efeito contingencial, não aconteceria com qualquer livro nem em qualquer leitura. Assim, trilhamos dois métodos llansolianos de leitura/escrita: a cópia dos textos ( não só textos de Llansol, mas, também, outros textos cantantes, como os de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Jacques Lacan e outros) e a leitura em voz alta.

No decorrer dessa trajetória, apoiamo-nos em duas bases teóricas para sustentar um método de leitura:

a) a primeira base: Lemos sobre *Um beijo...* que algo de um traço biográfico irrepresentável passava, por uma contingência, em termos de voz, ao texto e que esse traço, desejoso em dizer-se, clamava por um corpo que oferecesse o seu “vórtice”, o seu traço biográfico irrepresentável para lê-lo. Com os textos llansolianos, articulamos esse traço, esse “núcleo de rotação”, à leitura que a escritora faz sobre os ensinamentos de Spinoza: “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 da sua potência de agir.” ( LLANSOL, ATJ, quarta capa). A partir daí, discorreremos sobre o encontro amoroso entre uma leitura aberta ao fora da linguagem e um texto cantante.

b) a segunda base: Lemos sobre o discurso de Maria Gabriela Llansol por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela da Associação Portuguesa de Escritores, recebido pelo romance *Um beijo dado mais tarde*, um projeto de escrita extremamente singular e inovador, contido no texto “Para que o romance não morra”, e publicado em seu livro *Lisboaleipizig I*, pela editora Rolim, em 1994. Permitir-se que uma intensidade (in)sonora escorra do corpo e passe ao texto, capturar os instantes fora-do-eu e dar vida ao inerte são caminhos que lemos, nesse projeto, como espécie de trilha a percorrermos, a fim de resgatarmos a delicadeza (in)sonora que se perdeu nos romances tradicionais. O projeto insiste que, se necessário for, a forma do romance terá que ser mudada (uma nova escrita será reinventada: um texto não ficcional, por exemplo) e um outro discurso deverá surgir. Essa questão levou-nos a pensar em um certo questionamento do cânone literário (escrita realista) e trouxe a dúvida se *Um beijo...* seria, realmente, merecedor de um prêmio como esse, pautado no rigor da tradição literária.

Caminhar pelas ruínas da memória, recolher restos (in)sonoros no esquecimento do vivido, ir em direção ao segredo do ser e do viver, circunscrever o que excede de voz às significações, cavar uma (in)sonoridade estranha nas palavras mais familiares, consendir com o silêncio da linguagem; foi o que lemos como um método de escrita em *Um Beijo dado mais Tarde* e é o que buscaremos como caminho de leitura<sup>9</sup> desta dissertação. Llansol nos incentiva a continuarmos neste percurso e

---

<sup>9</sup> Lembrando que palavra método vem do grego (*méthodo*) e significa caminho pelo qual se atinge um objetivo. Aprender a escrever pelos caminhos de uma leitura em voz alta, muitas vezes cantada, a fim de apreendermos a ( in)sonoridade da escrita, eis um dos métodos propostos por Llansol. Ouçamos Maria Gabriela Llansol: “talvez o leito de um rio, por mutação de leitor em leito. É um processo muito semelhante as da composição sonora. A figura nunca é um inerte, mas um princípio activo, cuja

ensina-nos que o cruzamento da voz com a música produz “marcas de diferença de intensidade que *ninguém espera*”(LLANSOL, LL2, p.45) e causa um “encontro inesperado do diverso”<sup>10</sup>.

Pensamos, então, em traçar a estrutura desta dissertação em quatro capítulos.

No primeiro capítulo discorreremos um pouco mais sobre o livro *Um beijo dado mais tarde*, faremos a primeira circunscrição da noção de voz para Llansol, e a articularemos ao discurso por ocasião do prêmio recebido no ano de 1990. Lemos nesse discurso um projeto de escrita que, de certa forma, nos ensina métodos de atingir uma língua inscrita pela voz: “a língua sem impostura”; e indica-nos uma via de acesso a uma outra forma de escrita: pela textualidade. Entre o livro e o discurso faremos uma espécie de alinhavo, a partir das entrevistas que Maria Gabriela Llansol concedeu a vários críticos literários referentes a essa obra e, também, a partir dos outros livros de Maria Gabriela Llansol, principalmente aqueles que vieram após a escrita de *Um beijo...* e que se referem, da mesma, maneira, a esse livro. A intenção de acrescentarmos entrevistas e recortes de outros livros da escritora é a de buscarmos, nas próprias palavras (e na escrita) de Llansol, caminhos que nos conduzam a um aprendizado específico: ler sobre a voz que se inscreve em *Um beijo...*

No segundo capítulo, levantaremos a questão se esse livro é, realmente, uma autobiografia da cidadã Maria Gabriela, pois, a princípio, podemos ser levados a pensar que sim. Articularemos essa questão com a discussão, contida no projeto de escrita llansoliano, sobre narratividade e textualidade. Aprofundaremos a noção de textualidade em Llansol e chegaremos à “grafia” daquilo que restou e se herdou do encontro da língua com o “bio ( corpo)”. Assim nos aproximaremos da noção de biografema, em Roland Barthes. Estenderemos a aproximação aos ensinamentos de Jacques Lacan, quando ele assinala que há uma escrita originária ( antes da constituição do Eu), constituindo a estrutura do sujeito do inconsciente.

---

harmônica e trajetória se esvaem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio. Com a experiência, e o aperfeiçoamento técnico, aprende-se a escrever deste modo, como se aprende a conduzir um planador segundo a feição dos ventos.”( LLANSOL, FP, p.122)

<sup>10</sup> O encontro inesperado do diverso é o subtítulo de um outro livro de autoria de Maria Gabriela Llansol: *LisboaleipizigI*. Sua primeira edição foi em 1994 pela editora Rolim. Ao final do livro ela nos dá uma explicação do que seria esta expressão: “\_\_\_\_\_ 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. ( LLANSOL, LL1, p.135)

Articularemos, então, o projeto llansoliano, que visa atingir a língua sem impostura, à escrita originária lacaniana. Estenderemos a ideia de “grafia” e “bio” à leitura que se aprende a fazer sobre um romance inscrito por uma voz. Para essa escritora, ler é colher, catar fragmentos. Entretanto, não se escolhe fragmentos aleatoriamente, há um oco que marca a origem do sujeito, inscrito, sem representação, no corpo, que direciona essa seleção. Nesta dissertação, chamaremos, como dito anteriormente, esse oco de traço biográfico irrepresentável. Llansol o chamará de “autobiografia de um legente”(Carta a Lucia Castello Branco, ver Anexo B).

No terceiro capítulo, aprofundaremos as teorias que discorrem sobre a voz. Primeiramente, faremos um voo sobre a noção de voz a partir das tradições filosóficas, hebraicas e cristãs. Percorreremos, também, o pensamento de alguns críticos literários, filósofos e poetas modernos, buscando circunscrever a noção de voz em nosso tempo. Em seguida, aprofundaremos sobre a noção de objeto voz na psicanálise lacaniana e a aproximaremos da noção de voz nos textos llansolianos. Continuaremos na esteira da conversa entre este psicanalista e esta escritora, articulando a pulsão invocante em Lacan com a pulsão da escrita em Llansol.

Finalmente, no último e quarto capítulo, discorreremos sobre o que lemos como sendo um método llansoliano de atingir a “língua sem impostura”: “ler sobre...” e “escrever com...”. A partir desse método, nos debruçaremos sobre o que nos conta *Um beijo dado mais tarde*. Escolheremos, nessa leitura, o desejo da Casa da Domingos Sequeira. Desejo de travessia: de um silêncio atormentado pela má dicção da língua à inscrição silenciosa da língua sem impostura. Acompanharemos o percurso insistente desse desejo em não se inscrever, ao longo do romance, até percebermos que um beijo é dado mais tarde: fim do livro, mas o romance insiste em não se inscrever – a travessia não ocorreu. O desejo da Casa não se inscreveu, manteve-se em suspenso até a publicação do texto “Cantileno” (este texto foi publicado em um livro também de nome Cantileno). Nele, lemos que algo, ali, cessou de não se inscrever e a mão que escrevia incessantemente o “mau silêncio” pôde pousar o lápis: o silêncio da linguagem (desejo da Casa), por um percurso e por uma contingência, riscou o papel em termos de voz. É interessante sublinharmos: *Um beijo...* precisou esperar a publicação do texto “Cantileno”. Porque a publicação e não a escrita do texto? Sem que uma carta chegue ao seu destino – a um leitor futuro –, sem a “autobiografia de um legente”, sem o “*Amor sives legens* para o entender”, a

letra é morta, a voz é muda, a Casa não existe. Assim, finalizaremos esta dissertação, articulando o amor e a leitura.

## **CAPÍTULO 1 – O LIVRO, O DISCURSO E O PROJETO DE ESCRITA/LEITURA**

Um livro delicado como *Um beijo dado mais tarde*, inscrito por uma voz-resto, não poderia ser lido como um texto que visasse, unicamente, transmitir alguma mensagem. Algo a mais se daria a ouvir na intenção do texto. O que podemos dizer, a princípio, desse “algo a mais” é que um prazer diferente, uma outra satisfação surgiria como efeito do possível encontro amoroso entre o texto e o corpo do leitor, pois somente a partir daí uma espécie de brincadeira séria poderia acontecer “entre os prazeres do jogo e os perigos do poço” (LLANSOL, AC, s.p.).

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes diferencia um texto de prazer de um texto de gozo. O texto de prazer produz uma leitura confortável; constitui uma lógica linear, habitada por personagens, com os quais nos identificaríamos. Na escola, aprendemos a interpretar textos assim, a recortá-los, buscando um sentido satisfatório e um significado apreensível pela cultura, na qual nos inserimos. Um leitor que venha a abrir *Um beijo...* esperando desfrutar de histórias romanceadas ou pautadas na verossimilhança da autobiografia irá decepcionar-se, porque ele não propicia esse tipo de prazer.

O texto de gozo não obedeceria à mesma dinâmica de preenchimento, de compreensão; ele seria, muitas vezes, até insuportável para alguns leitores. Esse tipo de texto nos colocaria diante da lógica do gozo, ou seja, em estado de perda em relação à linguagem: expõe-nos à lacuna da linguagem e à desmemória do vivido. É diante de um texto de gozo que, enquanto lemos, interrompemos a leitura, “não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações” (BARTHES, 2004b, p.26), articulações, impressões, escritas. *Um beijo dado mais tarde* é um texto assim, conduz o leitor a “*ler levantando a cabeça*”(BARTHES, 2004b, p.26).

Pensamos, então, que um texto inscrito por restos (in)sonoros, escrito a partir das ruínas da memória e das ausências que nos constituem como sujeitos de desejo, faz-nos levantar a cabeça todas as vezes em que nos sentimos tocados pela inscrição daquilo que se ausenta. Portanto, ler sobre *Um beijo...* não é simplesmente abri-lo para compreendermos sua mensagem, ele exige-nos mais. Ler, aqui, “é fazer o nosso corpo trabalhar” (BARTHES, 2004b, p.29). Ler um texto assim, exige que façamos silêncio à sua volta, pois ele oferece-nos um encontro com a página em branco da nossa história. Ler, desse modo, é deixar-nos atravessar por uma causa enigmática.

A leitura sobre *Um Beijo...* (e sobre a maioria dos textos llansolianos) tem a sua especificidade. Há que se ter um corpo: sensível em acolher migalhas (in)sonoras que se inscrevem; disposto a se haver com os restos herdados do Outro ( silêncio, falta, mudez, fracasso da linguagem); aberto para consentir em ler as intensidades musicais em puro fragmento de voz; propenso a se abrir às enunciações repletas de intenções e desejoso em descrever “inesperadas órbitas que se chocam, se repetem, se transformam caoticamente sem no entanto perderem de vista um centro no infinito, um sol em plena noite obscura” (LOPES, 1988, p.7).

Ler o puro fragmento de voz é ouvir e, diríamos, até frequentar uma outra língua em um outro mundo. Uma língua que se constitui em um ritmo único, em que murmúrios, sussurros e balbucios se entrelaçam ao silêncio, compondo uma melodia ímpar que se inscreve. Ler ruínas importa mais a coisa que o signo, o som das letras que o sentido das palavras, a textura da voz que a narrativa, os contornos do ritmo que a certeza do significado, os movimentos respiratórios que a mensagem. *Um beijo...* tem sua musicalidade, antes de pensar que o compreendemos, é preciso, primeiramente, ouvirmos o canto que dele ressoa em nós.

O “ler sobre”, gesto que Llansol nomeia de “legente”, acaba por imprimir certa postura ao texto. A partir daí, ele cria vida, cria corpo libidinal. E, por ser vivo, *Um beijo...*, este texto-enigma, também goza, vibra e ressoa no corpo daquele que o lê: como se o leitor, também, fosse lido por ele (BARTHES, 2004b, p.29).

Mas o que significa, realmente, imprimir certa postura ao texto? Ou o que seria um texto vivo? Para a tradição filosófica que orientou o ocidente, a letra seria “letra morta” e a voz aí seria a representação de uma ausência na escrita. Llansol nos ensina que “o sopro de vida é leitura” (LLANSOL, AC, p.42) e que “a leitura é uma espécie de sexo”( LLANSOL, E, p.55) que penetra profundamente e reproduz a escrita. O ato de ler assim é efeito de um encontro amoroso: entre certa leitura (que se

abre à experiência do irrepresentável) com um determinado texto (escrito no fora de série do humano, ou seja, fora do âmbito da representação). A voz extraída no instante de ler é um acontecimento: não se fixa, não se apreende, no entanto, é o fulgor que dá vida ao texto.

Sobre *Um beijo....*, como dito anteriormente, lemos que ele canta e reconta, incessantemente, a música que mais se aproximaria de um traço originário biográfico irrepresentável que insiste em não se inscrever, mas que se inscreve, por uma contingência, em termos de voz. No excerto a seguir, recortamos um fragmento onde buscamos ler sobre esse traço. Este fragmento foi retirado de uma entrevista de Maria Gabriela Llansol com António Guerreiro, em que ela nos diz de uma criança, ou dela mesma (não se sabe, pois ao mesmo tempo em que está na primeira pessoa, se distancia e muda para terceira pessoa) que existe na casa de *Um beijo dado mais tarde* constituída por reminiscências profundas (no caso desta dissertação, focaremos nas reminiscências (in)sonoras) que serviram de “atração polar” à escrita em um ponto específico da linguagem: ponto de letra (grafia da voz).

A criança que existe naquela casa de *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990) não tem de modo nenhum uma vida interior que seja habitual ver na maioria das crianças. Quando ela tinha três, quatro, cinco anos, havia uma dimensão de indiferenciação que a envolvia, onde existia uma grande potencialidade de rigor visual. Eu constituí-me nessa reminiscência profunda que me serviu de atração polar. Os autores eram os meus jogos. Ora, brincar nessa idade com quem pensa implica uma relação muito específica com a linguagem. ( LLANSOL, E, p.13)

Os restos dessa ruína-história biográfica contam-nos sobre uma herança: dejetos do vivo. Destroços herdados em um tempo em que “havia uma dimensão de indiferenciação”, e onde existe (não se trata de um passado – “existia” –, mas de um presente que aponta para um “futuro autobiográfico”), uma grande potencialidade nas marcas apagadas de voz; pegadas desmanchadas na areia que constituíram a origem do sujeito. Para Lacan, esses destroços constituíram uma espécie de escrita originária em ponto de letra. Para Llansol, a escrita é a própria “vibração explícita” desse outro tempo, “a face escondida [...]das técnicas narrativas já tradicionais” (LLANSOL, BDMT, p.48) que soterraram as pegadas. Sublinhemos tais passagens em um recorte mais amplo:

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

Esse momento, tornado longa sequência sustentadora da vibração explícita, é o nome de escrita. É a face escondida – mas que me importa desvendar –, das técnicas narrativas já tradicionais. ( LLANSOL, BDMT, p.48)

Em *Um beijo...*, a paisagem é habitada por figuras de impossível apreensão racional, de intensidades de puro afeto, constituídas por imagens que se sobreimprimem, velozmente, pelo texto. Se pensarmos que a metamorfose é o processo de constituição dessas figuras, não levaremos em conta a velocidade do corte — no tempo e no espaço —, inscrito pela voz. Não existe um antes, um durante e um depois contínuo e linear; é tudo construído ao mesmo tempo, em ato, no instante da leitura-escrita.

Aqui, faz-se necessário abriremos um parênteses e pensarmos sobre a noção de “figura” desenhada pelos textos llansolianos. Começemos pela sonoridade da palavra Témia, “*a rapariga que temia a impostura da língua*”(LLANSOL, BDMT, p.7); eis um risco que nasce da escrita llansoliana para acompanhar a musicalidade deste texto: *t’aime*, temo, teimo. Não podemos deixar de escutar, aqui, as palavras de Gérard Pommier:

Aquele que opera com a sonoridade das **palavras** margeia, dessa forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece atéia.(POMMIER, 1987, p.98)

O termo “figura” não foi cunhado pela escrita llansoliana, mas a ideia construída ao seu redor, como dito anteriormente, se diferencia do texto figural (extraído da retórica) e se distancia, radicalmente, do conceito de personagem criado pela escrita representativa. Sintetizá-lo em um único conceito é impossível; portanto, recorreremos às palavras de Llansol, em dois momentos:

O primeiro em entrevista realizada por António Guerreiro:

Não escrevo para contar a história de uma personagem exterior a mim a que dou a vida e a morte e nesse intervalo empreendo acções, segundo o modelo da escrita representativa. Não faço isso porque não me dá prazer, não me dá força, não me sinto nada testemunha disso, até porque já há muitos escritores que o fazem. De resto, representar esse real parece-me extremamente pueril, infantil no sentido de pouco experiente[...] Quando estou face a face com uma pessoa, com um ser vivo, o meu interesse situa-se ao nível da potente transparência que ela tem dentro de si (LLANSOL, E, p.10-11)

O segundo recorte do livro *Falcão no punho*, publicado pela Autêntica em 2011:

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 à personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera. 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.

Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identidade formal (daí a importância formal dos meus textos, até ao nível gráfico) e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se. [...] A figura nunca é um inerte, mas um princípio activo, cuja harmónica e trajectória se esvaem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio. Com a experiência, e o aperfeiçoamento técnico, aprende-se a escrever desse modo, como se aprende a conduzir um planador segundo a feição dos ventos. (LLANSOL, FP, p. 121-122)

Realmente, quem se debruça sobre os textos llansolianos não encontra qualquer vestígio de um alguém encarnado sobre o qual se pode contar suas histórias. Essa escrita constrói corpos textuais a partir de fragmentos de (des)memória deixados pelo vivo ao longo da vida. Impossível a leitura se identificar com esses “núcleos cintilantes”, eles escapam a qualquer tentativa de apreensão. Do ponto de vista llansoliano, por “ser vivo”, lemos em seus textos que seria tanto o que “está fora do homem e ele subjuga e destrói” como “o mais-que-humano, a expansão do mundo conhecido, o possível e o improvável”(BARRENTO, 2008, p.24); do ponto de vista

do texto, pensamos que o “vivo” seria tudo aquilo que pudesse nascer, crescer, morrer e tivesse potencial de ressuscitar, pela escrita, no livro.

As figuras llansolianas, então, nascem de resíduos, poeiras de intensidades afetivas do vivo que se inscrevem em um corpo e que carregam a potência de ressuscitar (escutemos: re-citar – é o que nos resta ao falarmos de um texto assim, somente citar) no texto. As figuras, também, como nos diz Llansol, “renascem da leitura de cenas fulgurantes sobre o que há de mais simples” ( LLANSOL, E., p.11). Esses corpos textuais seriam então a captura cifrada da “potente transparência” que há dentro daquilo e daquele que passou por nós.

Se continuássemos tentando defini-las, poderíamos dizer que as figuras são cifras reais, intensidades captadas no ato da leitura, restos de imagens fugazes e em devir. Nas palavras de Vania Baeta Andrade, que também busca certa apreensão do termo, a figura llansoliana seria:

[...]um traçado tênue, desenhados a partir de biografemas, arrancados da história e transportados para uma outra geografia: uma *geografia de rebeldes*; uma figura seria uma *poalha de luz* pairando no espaço literário; uma figura seria uma abordagem insólita do *desconhecido que nos acompanha*; uma figura teria a consistência daquilo que está prestes a desaparecer. Uma figura é uma visao”( BAETA, 2007, p.55)

Em termos da composição de *Um beijo dado mais tarde*, a voz do sujeito que o narra, como já dizemos, se movimenta e se transforma constante e instantaneamente: ao mesmo tempo em que pensamos ter localizado o sujeito narrador na “rapariga que temia a impostura da língua”, ela se apresenta, de repente, como Gabi; em seguida é Témia; é traço; é silêncio; é pausa; na mesma hora, é a primeira pessoa do singular que, ao mesmo tempo, é a terceira pessoa do singular, é a serva; é a tia e assim, sucessivamente, caminha o texto em um emaranhado de mulheres. Essa é uma das primeiras questões com que nos deparamos ao abrir *Um beijo...*: quem é, afinal, o sujeito que narra essa história? Por que, a princípio, pensamos que são narradoras femininas?

O que, talvez, possamos considerar em relação ao emaranhado de vozes femininas é que um livro inscrito assim, no ínfimo da voz, operando, constantemente, com a (in)sonoridade das palavras, sofre o perigo de ser aspirado pelo abismo da linguagem ou entregar-se, completamente, à “impostura da língua”.

Sublinhemos essa expressão llansoliana: “impostura da língua”. Não podemos prosseguir, aqui, sem abriremos mais um parêntese e discorrermos sobre essa importante expressão cunhada pela escrita de Maria Gabriela Llansol. Recortemos o fragmento em que ela aparece, pela primeira vez, em *Um beijo...*:

O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*. [...] Da intersecção das duas línguas – a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue – voou o Falcão, ou Aossê feito ave. ( LLANSOL, BDMT, p.7)

Lemos sobre a palavra “impostura” não só uma certa farsa que o significante adquire quando se prende a um único significado mas também no sentido de imposição do significado ao significante. O simbólico é uma instância que impõe determinada barreira entre aquilo que o significante representa e o que ele poderia vir a representar em um mais além da representação. Sobre a palavra “temor”, que acompanha essa expressão, ao mesmo tempo em que nos indica medo e receio de algo, aponta-nos para o sentimento de respeito e reverência a alguém. Portanto, escrever temendo a “impostura da língua” não é escrever sem a língua, pois, a própria Llansol ensina-nos que as palavras transportam em si certa impostura; “[...]tudo aquilo que estamos a falar é uma impostura.” (LLANSOL, E, p. 48). Temer, neste caso, é respeitar a impostura, saber do limite do simbólico e tentar ir além dele inventando recursos através da própria palavra. “Mas é possível, em algum momento, atingir a linguagem, a língua sem impostura. É isso que meu texto quer” (LLANSOL, E, p. 48). Ouçamos os ensinamentos de *Um beijo...* em dois recortes:

– Há assim mais círculos infernais?

E Johann, que me acompanha, responde-me com uma só

nota:

– Há.

Os círculos do obscuro não são totalmente infernais, nem os ângulos do paraíso totalmente luminosos, num e noutro lugar há impostura. (LLANSOL, BDMT, p.08-09)

Para que a língua não fosse mais impostura, criou nos objectos uma máscara; faço deles quimeras que ninguém sonha que palavras são. (LLANSOL, BDMT, p.18)

Buscar atingir a língua sem impostura implica certa invenção: criar “nos objectos uma máscara”, fazer “deles quimeras que ninguém sonha que palavras são”. Há, realmente, de ser poeta para andar entre “os círculos do obscuro” – a impostura – e “o paraíso luminoso” – a não impostura.

Continuemos a escutar Llansol, em uma entrevista dada a António Guerreiro:

A impostura da língua é pretender que se diz o que não se está a dizer; a pessoa quer dizer o que não está a dizer porque não está a tratar o texto como tal; é querer aproximar-se de outro de quem não se está a aproximar, é querer ter um acesso que não está a ter. A impostura da língua é desviar o texto de seu curso próprio, que é uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz. (LLANSOL, E., p.13)

Tocar “uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz” naquilo que se escreve é o que lemos sobre *Um beijo dado mais tarde*. Eis a delicadeza desse texto. A voz que se inscreve no romance busca, insistentemente, transpor, para o papel, cenas, pensamentos e sentimentos indescritíveis, inapreensíveis, efêmeros e tênues – “cenas fulgor”; intenta riscar a folha a partir daquilo que os olhos não vêem mas que ressoam no corpo daquele que lê. Esse movimento incessante da voz deseja, a todo custo, escrever atingindo a língua sem impostura, nem que para isto, tenha que “mudar a forma do romance”, e ignorar se o levará a “atravessar territórios desconhecidos” ou mesmo “a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear.” (LLANSOL, LL1 p.116. Vide Anexo A)

Recortemos outro fragmento de *Um beijo...* e observemos outra forma com que o romance se escreve, buscando atingir a língua sem impostura:

Tudo começou com Témia a ler a súplica que a avó me fazia repetir. Deitada na cama azul, a claridade era azul mais escuro. Era azul mais o escuro. E desta confrontação nascia o quarto, no silêncio de duas idades tão desiguais, mas não antagónicas. Mulher de muitos anos que lhe ensinava, me ensinava que o todo da terra tinha outro esplendor diferente do nosso e que a realidade da água era a respiração silábica em cada palavra; ouviam-se distintamente a correr os meus poucos anos, e o momento estava para ser facetado para o lado da vida eterna; as duas deitadas, lado a lado com ela, não estávamos mortas, estávamos vogando lado a lado sobre a morte, cada uma de nós com as suas armas, e a sua união íntima indestrutível. Seus olhos eram o ponto de partida para a oliveira, primeira sombra rumorejante de *Prunus Triloba* que me ensinava quantos relevos tem o espaço; a criança que adormece a suplicar é o lugar da aprendizagem.

Havia, todavia, uma noite debaixo da língua da minha avó, um não-dito.

Dizer que muito amado não equivale. Estava na base da forma segura que eu viria a ser, noite fundadora da *rapariga que temia a impostura da língua*. ( LLANSOL, BDMT, p.17-18)

Sublinhemos nesse excerto a falta de apreensão da voz narrativa única: “Mulher de muitos anos que lhe ensinava, me ensinava...”; “ a criança que adormece a suplicar é o lugar da aprendizagem”; “Dizer que muito amado não equivale”. Quem narra? Témia, Eu, a criança, o amado? Observemos ainda, na citação acima, a intenção do Texto (essa voz narrativa inapreensível mas sujeito de uma intenção, por isso o T maiúsculo) de ensinar-nos a “ler sobre” a letra ( essa grafia sulcada pelo resto de voz que, nos textos llansolianos, lemos como sendo a língua sem impostura). Outro ponto interessante a ser observado nesse recorte são os pedaços de pensamentos que invadem os parágrafos estilhaçando a coerência da história e transformando-a em poeira de sentido.

Pensamos, então, que “ler sobre” *Um beijo...*, essa pó-história, nos exigiria corpo e invenção. Sim, a “leitura sobre” é uma poalha de luz que tranforma aquele que passa por lá em um ser luminoso no ato da leitura. Como nos ensina Llansol, traduzindo o Gênesis: “*Sois poalha de luz e em seres luminosos haveis de vos tornar*” ( LLANSOL, E. p.23).

Se *Um beijo dado mais tarde* se inscreve de pó, sumo, sùmula e sumiço, (a)colhemos mais estilhaços dessa história em ruínas ( é o que nos resta a ler): um homem novo e uma mulher legítima; um filho, ilegítimo e abortado, que protegia do pai a mãe, a serva da casa; uma criança malcriada, filha da senhora, abraçada aos livros debaixo da sombra dessa serva, aprenderia com as árvores a produzir clorofila, a primeira matéria do poema; uma criada fiel à criança malcriada, fruto da parte verde, com um filho próprio desaparecido nas masmorras da casa.

Como um romance inscrito no sumo da voz e escrito por cenas desconexas e despedaçadas atingiu um público tão intelectualizado? Chegando, inclusive, a ser merecedor de um dos prêmios mais importantes que um romance em língua portuguesa poderia vir a receber.

O discurso de agradecimento do prêmio recebido por *Um beijo dado mais tarde*, em Troia, no dia 14 de junho de 1991 merece que nos debrucemos sobre ele a fim de apreendermos/aprendermos a ler sobre a voz que se inscreve nessa outra forma de romance ( e que *Um beijo...* nos mostra).

“Lemos sobre” esse discurso que ele se inicia com uma causa: “escrevo para que o romance não morra”. Recortemos seu início.

\_\_\_\_\_ escrevo,  
para que o romance não morra.  
Escrevo, para que continue,  
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,  
mesmo que ainda se chegue a duvidar se ainda é ele,  
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,  
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão  
difíceis de nomear. ( LLANSOL, LL1 p.116. Vide Anexo A)

No decorrer desse texto, além de uma causa, lemos também certa denúncia: “a narratividade está perdendo o seu poder de fascínio” ( LLANSOL, LL1, p.118. Vide Anexo A), de vibração, de fulgor. Como resgatá-los? Como atingir, pela e com a escrita, o intervalo entre “uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz”( LLANSOL, E, p.13)? Como continuarmos humanos para além do sonho da fraternidade universal que os romances tradicionais veicularam? Como deixar escorrer uma intensidade vibrátil do corpo que sulque o papel? Como construir, em nossa cultura, uma “leitura sobre” as trilhas de fulgor cavadas nos textos cantantes? Aqui ressoa a questão sobre a qual Roland Barthes se debruçou na maioria de seus textos da década de 1970: seria possível pensar a arte além do contexto da mimese?

Para pensar tais questões, o texto do discurso, que se iniciou com uma causa e sublinhou uma denúncia, terminou por constituir-se em um projeto de escrita de uma “outra forma de romance”. Ouçamos o que nos ensina Llansol sobre essa “outra forma de romance”, mas em um outro livro seu, *Onde vais, Drama-Poesia?*

[...]vamos enunciar as coisas de outro modo. Quando chegou, colocou o casaco nas costas da cadeira. Eu vi e, de súbito, pensei: “Em termos de realismo estrito, na cadeira apoia-se um casaco morto.” Para si, é simplesmente um casaco, suponho. Nem morto, nem vivo. Para mim, ou antes, para o texto que cultivo, essa fronteira é fundamental. Olhe, por exemplo, a caneta com que toma notas. Para si, é provavelmente uma coisa. Para o texto, não é uma coisa. É um ser que, por mais que o use, nunca aprenderá a escrever.

É verdade, e depois?

Depois, é antes. O lugar por onde passam as fronteiras do seu mundo foi-lhe indicado pela sua cultura, nomeadamente, pelos textos que leu.

A escrita que cultivo não estabelece as fronteiras no mesmo lugar. Separa o inerte do fulgorável. Tudo que é fulgorável integra o vivo. ( LLANSOL, OVDP, p.195-196)

Nesse discurso (que lemos como um projeto de escrita), Llansol indicou-nos certa via de acesso para resgatar o fascínio, a vibração e o fulgor pela escrita: a

textualidade. A escritora assinala que, se pudermos “operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo”(LLANSOL, LL1, p.120. Vide Anexo A) poderá ser alcançado. Se “falam da morte do romance”, assinala Llansol, o “diagnóstico é conhecido”: “a **narratividade** tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a **verossimilhança.**” ( LLANSOL, LL1, p.119. Vide Anexo A). “A narratividade só pode existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito – verdadeiramente prisioneiro – é obrigado a pôr à sua disposição”(LLANSOL, LL1, p.119. Vide Anexo A). Para Llansol, o trabalho proposto pela narratividade é “teoricamente infundável mas, praticamente, repetitivo. As situações, ou todos emotivos, são em número mais do que reduzido”(LLANSOL, LL1, p.119. Vide Anexo A). Tal qual um alerta literário, Llansol denuncia o perigo de nos pautarmos somente pela trilha da narratividade: “Os seres humanos mais despertos já a [narratividade] incorporaram, a dominam \_\_\_\_\_ e tornam-se, cada vez mais sedentos do novo. Muitos deles estão morrendo de fome” (LLANSOL, LL1, p.118. Vide Anexo A). E insiste: “por detrás das histórias, por detrás da magia do ‘era uma vez...’, do exótico e do fantástico, o que nós procuramos são os estados do **fora-do-eu** “(LLANSOL, LL1, p.119. Vide AnexoA).

Buscar escrever do fora-de-série do humano, tentar atingir os estados fora-do-eu porta a intenção de buscar a língua sem impostura; isto é, propiciar que o instante tenha existência, que a nudez dos corpos adquira uma forma, que os suspiros dos amantes sejam inscritos e o mais tênue timbre de voz seja capturado. Projeto ousado, sem dúvida nenhuma, mas a escritora afirma que, em seus livros, essa outra realidade já acontece.

Assim como a noção de figura, nos textos llansolianos, o termo textualidade não é uma palavra cunhada pela escrita llansoliana, mas sua noção ultrapassa a conceituação do termo formalizado pela linguística (intertextualidade, coerência, coesão, intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade e informatividade).

O que podemos dizer sobre a noção de textualidade em Llansol é o que a escritora nos ensinou em seu discurso por ocasião do prêmio:

[...] a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança \_\_\_\_\_ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos



onde reina ainda uma profusão amarga de sinais.  
( LLANSOL, STL, p.18)

Sim, *Um beijo...* é “outra forma de romance”, um discurso que nos leva para lugares onde seremos seres de *fulgor, indeléveis e diáfanos*. Para João Barrento (2005), essa “outra forma de romance” “arrasta consigo o estigma de um diferimento afetivo, de um atraso no tempo, de uma tensão dilemática na relação com a memória”, e, ainda, lança-nos a “um desfasamento entre a língua que nos é dada e a voz própria que um dia assumimos”(BARRENTO, 2005, p.133). Esse outro discurso intervém na cultura e funda exercícios diversos e singulares de leitura ( que Llansol chama de legênciã), que buscam capturar “a última parede iluminada de uma casa que se apagou”( LLANSOL, STL, p.18).

A textualidade sustenta o desejo de legênciã, abre a via para dar voz àquilo que insiste em continuar em não se inscrever – o traço biográfico irrepresentável. Aquilo que não se pode dizer, talvez, então, possa ser inscrito por uma voz (in)sonora no corpo, no ato da leitura: *Tez* (pele/corpo) *tuah* ( assonância à palavra hebraica *ruah* – sopro) *lizar*<sup>11</sup>.

Não temos dúvida da influência que os escritos das mística medievais exerceram sobre os textos llansolianos. San Juan de la Cruz, Mestre Eckhart, Ana de Peñalosa, Hadewijch d’Anvers, são personalidades importantes que compoem o pensamento místico do século XIV e XV, assim como Terezinha de Lisieux do século XIX, e que Llansol, leitora fervorosa e até tradutora de alguns deles para a língua portuguesa, as faz renascer como figuras em seus textos. Sim, as noções de corpos fulgindo, de fascínio, de abrir vias em direção a outro mundo, de se transportar fora do tempo, de escrever a partir de uma vivência fora-do-eu, de uma experiência com o indizível no intervalo da linguagem, divulgadas pelos escritos místicos (a partir do encontro que elas experimentavam com Deus – o indizível, o impronunciável, a confirmação de uma presença ausente no corpo), se aproximam do projeto de escrita de Llansol. No entanto, o que seu projeto de escrita propõe não coincide com o objetivo das místicas: atingir a perfeição divina, ir ao encontro da morada da deidade. A morada a que a escrita llansoliana visa alcançar é um espaço totalmente “fora de todo contexto religioso, ou até sagrado”( LLANSOL, LL1, p.121. Vide AnexoA) ; a

---

<sup>11</sup> MAIA. 2007, p.107

morada é a voz – a parte ínfima da palavra do sujeito. A voz é o lugar onde a dor dorme, na palavra, e vai buscar nomes para renascer no texto. Aqui, ressoam os versos de Paul Celan no poema “A dor dorme com as palavras”:

A dor dorme com as palavras, dorme, dorme.  
Dorme e vai buscar nomes, nomes.  
Dorme e ao dormir morre e renasce.

Uma semente germina, sabias?  
Germina, germina  
uma semente da noite, nas ondas, um povo  
começa a crescer, uma estirpe  
da-dor-e-do-nome -: firme  
e como que desde sempre submerse  
e fiel -: a não-  
existente,  
a viva  
e minha, a  
tua. (CELAN, P. 1998, p.45)

Seguirmos as vias trilhadas pelo projeto de escrita de Llansol; consentirmos em escutar “um povo” que “começa a crescer em nós”, “uma semente da noite”, “uma estirpe da-dor-e-do-nome”, mas “firme”, decidido; emigrarmos para a morada onde se dorme com a dor é permitirmos “sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável” (LLANSOL, LL1, p.121. Vide Anexo A) que nos chame ao trabalho, à invenção, à escrita. *Um beijo...* conta-nos que essa emigração já começou.

O deslocamento da narratividade para a textualidade impôs aos textos llansolianos algo tão radical que impossibilitou qualquer tentativa de classificarmos seus livros dentro dos padrões literários tradicionais. Ao se propor escrever visando atingir a língua sem impostura, as classificações literárias, os cânones da literatura clássica, a literatura enquanto “um sistema, como a concebe a historiografia” (BRANCO, 2011, p.17), para Llansol, acabaram – a forma do romance é outra. Para ela “quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”(LLANSOL, FP, p.52)<sup>12</sup>.

O deslocamento no campo da narratividade desenhou outro campo na escrita literária: o terreno do improvável, como assinala BRANCO (2011), o espaço de uma

---

<sup>12</sup> Sobre a questão do deslocamento, nos textos llansolianos, d'A literatura enquanto uma Instituição tradicional para a escrita de uma “experiência-limite”, remetemos o leitor à pesquisa de Lucia Castello Branco em seu livro - *Chão de letras: As literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2011.

experiência-limite, como observa BLANCHOT (2007). Esse campo se utiliza do afeto que a leitura causa em pontos obscuros do corpo e leva à escrita da literação ouvida e/ou impressa da palavra. Esse deslocamento, de acordo com BRANCO (2011, p.18), levou “A literatura” a ser lida no plural – as literaturas; e na singularidade de sua experiência – a experiência da escrita.

Citada por Lucia Castello Branco, no livro *Chão de letras*, Silvina Lopes, em seu livro *A legitimação em literatura*, ao dizer desse deslocamento, evoca Herberto Helder quando este escreve que a experiência da escrita é uma invenção. Nas palavras de Silvina Lopes:

Dizer que a experiência é uma invenção não é aqui mais uma vez remeter a literatura para o domínio das ficções que se separam da dita “vida real”- fábulas, apenas -, mas afirmar que a experiência de cada um, na sua absoluta singularidade, é uma escrita: não uma memória que se acumula e actualiza carregando o presente com um peso morto que o determina, mas sim um “registro vivamente problemático”. ( LOPES,1994, p.460 apud BRANCO, p.17)

A experiência daquilo que vivenciamos como a morte na língua, o sublime na “experiência-limite”, o real da linguagem, é, para cada um de nós, um registro vivamente problemático na sua absoluta singularidade e pode, de acordo com Silvina Lopes, vir a ser o terreno fértil de um fazer literário com uma grafia própria e viva.

É o efeito da morte, do sublime, do real em nós – a música do texto, ao ressoar nos corpos – que nos encoraja a percorrer fragmentos mínimos de uma vida que se foi e escrever a partir de restos que uma “experiência-limite” nos deixou. Esse efeito desvela a dor que mora na palavra, que canta todo o passado sobreimpresso a um futuro de pura potência. Trata-se de um vivendo, um acontecendo no próprio texto. A captura de uma ínfima parte da palavra, de ponto mínimo de vida, destitui aquele que escreve de toda personalidade e ressuscita os mortos ( a letra morta do pensamento ocidental? ), os restos da experiência nas cenas de puro fulgor que o livro comporta.

Voltemos ao discurso por ocasião do prêmio. Recortemos as questões que Llansol se coloca como sua própria legente:

**Como continuar o humano?  
Que vamos nós fazer de nós?  
Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?  
Para onde é que o fulgor se foi?  
Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto” que nos cercam?**

( LLANSOL, LL1, p.120. Vide Anexo A)

Questões como essas nos fazem pensar em certos acontecimentos, em determinadas intensidades vividas como sensações puramente evanescentes, se as deixamos fora do texto. Como alcançá-las para continuarmos humanos? Como enlaçá-las em nossa história rompendo com o cenário do “já visto”? Deleuze ( 2011) assinala que o delírio é a invenção possível para nos aproximarmos de certa captura desse sonho que nos sonha. Sabemos que, muitas vezes, para extrair a voz que se inscreve no texto, é preciso destacar a palavra do discurso e parti-la em quantos pedaços o desejo permitir. Sublinhemos assim a palavra “delírio”. Delirar, para esse filósofo, é uma espécie de método de leitura na tangência da representação – desvio da lira; é testemunhar aquilo que a linguagem nunca conseguirá abranger; é sensibilizar-se com a voz que se inscreve não só por entre as letras que compõem as palavras, mas, também, por sobre os riscos, os traço, as pausas; é inventar outra forma de ler sobre o texto e escrever com um acontecimento que não deixa memória; é, enfim, se permitir riscar o papel em um sulco distraído que possa vir a marcar uma presença de algo que se ausentou.

É o delírio que as inventa, como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. Porém, quando o delírio recai no *estado clínico*, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos. A literatura é uma saúde. ( DELEUZE, 2011, p.9).

Recortemos a seguinte frase: “a literatura é uma saúde”. Saúde para quem? Para o(a) escritor(a)? Para o texto? Como a esta dissertação interessa mais o traço biográfico irrepresentável que um traço biográfico consistente de Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha, a literatura como uma saúde também não nos interessaria enquanto o estado clínico da escritora. Talvez, essa expressão deleuziana relacione-se com uma possível “saída-delírio” que a escrita, diante das rupturas da linguagem, viesse a criar em ato, o que já nos afastaria do bem estar de alguém. Então, pensar a

literatura – ou a escrita literária, para não incorreremos no risco de um padrão universalizante – como “saída-delírio” interessa mais, a fim de aproximarmos de outra questão desta dissertação: o que esta escritora chamaria de “ressurreição dos corpos” em *Um beijo dado mais tarde*.

A palavra ressurreição é frequente nos textos llansolianos. Lemos, em outro livro de Llansol, *O jogo da liberdade da alma*, publicado pela Relógio D’Água, em setembro de 2003, que a última e definitiva aspiração de um texto é o acorde perfeito da voz com a escrita, pois esse encontro harmônico é o que pode possibilitar a ressurreição, no texto, dos estilhaços do espelho partido, dos dias perdidos e dos ossos ressequidos de um tempo outro.

E se eu pudesse pousar o lápis, no momento em que o acorde do som com a substância me lembrasse  
dias perdidos, textos reconstituídos, ossos ressequidos à espera que o texto lhes renascesse em volta. (LLANSOL, JLA, p.20)

[...]a ressurreição não é um acto de potência divina, mas a suprema manifestação de amor. Dar a vida não chega, não é um acorde consonante com a substância. Ressuscitar, sim, é o acorde perfeito. (LLANSOL, JLA, p.21)

Pensamos que se Llansol escreve (*Um beijo... e outros livros*) para que o romance não morra, é porque ela visa atingir, pela escrita, a vida na linguagem – a língua sem impostura, a voz que se inscreve e escreve o desejo de um corpo vivo e vibrante.

Assim, pensamos que “saúde” e, acrescentaríamos com Maria Gabriela Lansol, “ressurreição” diriam respeito a uma espécie de entrada-saída, pela escrita, do/no furo da linguagem. Sim, como se o sujeito se abeirasse da língua sem impostura e capturasse, em um tempo lógico, com um risco ( correndo risco), as visões e as audições não languageiras (DELEUZE, 2011, p.9), os limites assintáticos do pensamento, as palavras sopros que invadem nossos sonhos, o informe, o inacabado e o indiscernível da linguagem. Atrevemo-nos a dizer, inclusive, que essa captura, essa grafia daquilo que não cessa de não se inscrever também se inscreve em um “ciclo de saúde”: ler, nascer, morrer, ressuscitar na leitura. Daquilo que renasce, inscreve-se sem nunca concluir, deixando um resto de fôlego “para voltar ao seu começo, e reescrever-lhe um novo sentido”( LLANSOL. F, p.23).

Ler. Nascer. Morrer. Aprender a viver com a leitura que morre. Ser a língua na estátua de um outro, esperar que o mesmo momento se repita. Não o deixar morrer. Estabelecer um elo entre a lei e a leitura, e querer a escrita. Voltar-se para Ana, e deitar-lhe um irmão morto dentro de um livro para que ela o ressuscite. (LLANSOL, BDMT, p.51)

Aqui, ressoa o que Deleuze chamaria de “escrever”: “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”( DELEUZE, 2011, p.11).

Na esteira desse filósofo, aquele que escreve a partir da experiência com o irrepresentável “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota”, daquilo “que viu e ouviu, o escritor regressa com olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 2011, p.14). O limite da linguagem, para Deleuze, não está no fora da linguagem, o limite é o próprio Fora. Para aquele que atravessou outro mundo e regressou com os olhos vermelhos e os tímpanos perfurados, só resta, como “saída-delírio”, a invenção de uma língua, uma língua estrangeira, escavada no interior da língua materna mediante a criação de uma outra sintaxe.

Pensamos, assim, que uma escrita que visa atingir a língua sem impostura funda um novo idioma, uma outra língua escavada pela voz que busca re-inventar uma língua própria, íntima. “Um novo idioma não se aprende na Escola. Um novo idioma, vocábulo mineral, apreende-se nos rascunhos sobre os quais se aferram os maníacos desse mergulho, no mar das raízes das significações, no rastro de minhoca na terra.” (VAZ, 2014, p.38)

*Um beijo...* está escrito em língua portuguesa, disso não se tem dúvida. Mas, ao lermos o livro com a intenção de compreendê-lo ou mesmo de obter uma noção de continuidade, algo tropeça, ausenta-se e embaraça-nos. Essa língua familiar e, ao mesmo tempo, tão estranha, possui um risco, uma grafia própria, uma formatação assintática e um estilo simples e singular.

Não lemos em *Um Beijo dado mais tarde* ou em qualquer outro texto de Llansol uma recusa radical à narratividade em prol da textualidade. O que se narra, em seus livros, não tem nenhuma intenção em transmitir nenhuma mensagem. São textos que simplesmente dizem... O quê? Nada. São textos que oferecem o “nada” aos

“sedentos do novo”. Sim, o legente, essa leitura sedenta do novo, ao consentir-se nesse estranho percurso, sem intenção ou ilusão de obter alguma mensagem busca o que um livro assim tem a lhe dizer. E ele diz, ele conta. Mas conta na singularidade do ouvido que ouve.

Cada um “ex-crê-verá” ( LLANSOL, IQC, p.63) o que ouviu da história, o que capturou e foi capturado da forma vibrátil de estar, do fulgor. A textualidade parece ser uma espécie de “um a menos” da narratividade. O que a textualidade propõe-nos, a partir desse “nada”, desse “um a menos” é que façamos uma passagem, “uma emigração para um LOCUS/LOGOS”( LLANSOL, LL1, p.121. Vide Anexo A), onde não haverá poder sobre os corpos, somente vivências de “uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável” ( LLANSOL, LL1, p.121. Vide Anexo A). A textualidade pode dar-nos uma paisagem outra, uma língua própria e um “caminho à emigração das imagens, dos afectos e da zonas vibrantes da linguagem” ( LLANSOL, LL1, p.121. Vide Anexo A).

Ouçamos mais um recorte do discurso por ocasião do prêmio:

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

Mas que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, leva-la até ao vivo,

**Fazer de nós vivos no meio do vivo.**

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. 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**.

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança \_\_\_\_\_ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos

a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos. ( LLANSOL, LL1, p. 118. Vide Anexo A)

[...]

A textualidade não tem, sequer, poder para considerar enigmática a realidade. Pela mutação de estilo, pela mutação frásica e pela mutação vocabular, pelo tratamento do que mais universal foi dado ao homem – um lugar e uma língua –, ela abre caminho à emigração das imagens,

dos afectos,  
e das zonas vibrantes da linguagem  
(LLANSOL, LL1, p. 120-121. Vide Anexo A)

Sublinhemos aqui: a textualidade pode dar-nos acesso à “imaginação criadora próprio do corpo de afectos”, acesso ao novo, ao fulgor, o que permitiria, por nossa conta, risco e alegria abordar a força que vem desse corpo e alargar a visão de mundo, fazendo-nos “vivos no meio do vivo”. Pensada como uma “geografia improvável e imprevisível”, sustentada pelo ritmo de intensidades afetivas, a textualidade parece-nos o efeito de uma operação de corte na língua que abre caminho a sentimentos indefiníveis e a certas “zonas vibrantes da linguagem”. Qualquer um pode aprender a ler na linha da textualidade, mas nem todos recebem o “dom poético” que dá acesso à “Chave de leitura” para “delirar” sobre uma virtualidade captada pelo texto. O dom de “delirar” resulta de um abrir-se ao irrepresentável, esse incessante exercício de leitura; é a dádiva para se percorrer um texto que faz circular intensidades corporais vivas.

Um corpo literal leva a marca do “dom poético” e jamais termina de se escrever, ele vai tecendo com a agulha da contingência e o alinhavo da letra, no campo das pulsões, no aberto da estrutura. Um traço biográfico irrepresentável não cessa de não se inscrever no corpo que se deixa afetar em pontos inomináveis. Llansol denomina esse corpo de *Corp'a'screver*. É essa “Outra Forma de Corpo” que, por uma contingência, desenhou-se em textualidade, articulando ritmos e letras. Um *Corp'a'screver* é mais uma das palavras, estranhas e de múltiplos sentidos, cunhada no ato da escrita llansoliana. Lemos nessa grafia o efeito da condensação, do corte, do engavetamento de restos significantes e a mostraçãõ de espaços libidinosos entre as letras.

O livro *Um beijo dado mais tarde* agride a linguagem, cava o silêncio no corpo da palavra, cria outro mundo, outra paisagem, arrisca-se a sobreimpressões diversas, a fim de transformar o velho mundo conhecido. Mutações, metamorfoses, deslocamentos e fulgor se impõem, assim, ao texto: da impostura significativa à voz enquanto risco, letra; dos excessos metafóricos ao que Lacan denominaria “ossobjeto”<sup>13</sup>; “da verossimilhança ao fulgor, da narratividade à textualidade, do leitor

---

<sup>13</sup>:“É isso que caracteriza a letra com que faço acompanhar esse *ossobjeto*, a saber, a letra pequeno a. Se reduzo esse *ossobjeto* a esse pequeno a, é precisamente para marcar que a letra, nesse caso, apenas testemunha a intrusão de uma escrita como outro com o pequeno a...A escrita em questão vem de um lugar diferente daquele do significante” (LACAN, 2007, 1975-76/2007, p.141).

ao legente, da personagem à figura, da acomodação ao medo, do tempo-do-poder ao espaço sem tempo, da origem da realidade à ordem da possibilidade” (BARRENTO 2011, p.28), e acrescentaríamos, de uma autobiografia a um futuro heterobiografema romaneado.

## CAPÍTULO 2 – *UM BEIJO DADO MAIS TARDE*:

### UMA ESCRITA/ LEITURA BIO-GRÁFICA.

#### a) Uma escrita, um “heterobiografema”

O pé do lapis não é[...] quem eu sou ( LLANSOL)

É com uma certa cautela que podemos dizer que *Um beijo dado mais tarde* é um livro que conta, de forma estranha, fragmentos da história biográfica de Maria Gabriela Llansol, pois lemos somente restos de uma história escrita nas ruínas do esquecimento.

O estranho, aqui também, é lermos que a história contada por uma voz que nada conta, mas que canta o impossível de se contar contido no traço biográfico irrepresentável, que insiste em não se inscrever no romance. Esse traço é a marca apagada, o traço abolido, sem o menor vestígio de representação que restou do encontro de um corpo ( bio) com a linguagem ( grafia). Essa pegada desmanchada na areia pulsa, insiste em não se inscrever; mas, por uma contingência, se destaca do sujeito, que deseja dizer-se, e passa ao texto de maneira completamente independente de quem o escreve, riscando o papel em uma musicalidade absolutamente singular: a voz.

Porque algo que insiste em não se inscrever se inscreve em termos de voz? Para a teoria psicanalítica o dizer do discurso de um sujeito, que escorre da enunciação em um equívoco, por exemplo, tem uma estruturação de sons que habitam o inconsciente – uma espécie de combinação fonética da língua. A palavra de um sujeito neurótico – ou seja, o significante ligado ao seu inconsciente – é pura torção de voz. A escrita poética é o artifício de saber fazer aí, no ponto de enunciação. Quando algo se diz, o poeta é o acontecimento que capta e escreve esse dizer.

Voltemos a *Um beijo...* e ouçamos mais um fragmento:

Esta é a história de uma família ambiciosa e fechada, vinda da Beira para um andar mítico na cidade, onde se propôs subir a um alto ramo de árvore. Um divórcio. Uma noite de chuva em que se fez, a correr, uma mudança de domicílio. Um filho que protegia do Pai a mãe, e que era a parte mais enigmática do vermelho adamascado que se usava na sala. Uma sala abrindo para um escritório, e uma criança abraçada aos

livros debaixo da sombra de uma criada; uma criada com um filho próprio, desaparecido nas masmorras da casa — contrária à mulher que legitimamente lhe sucedera — e, para todo o sempre, fiel à última criança que a casa teve, e que era fruto da parte verde, fonte da casa;

todos morrem, trocando o instinto da morte pela noite de Natal; mas há sempre um triângulo visível junto à porta da sala de jantar — a criada, um homem novo, e a mulher legítima; (LLANSOL, BDMT, p.35)

Com a língua da representação cortada, essa história estilhaçada passa a ser contada pelos cantos e en-cantos por “ um triângulo visível junto à porta” que testemunha um aquém da linguagem, um aquém onde “a palavra aí existe, mas sem importância útil”( LLANSOL, LL1, p.121. Vide Anexo A) - não interessa a narrativa dos fatos, a veracidade do enredo, o romance familiar da escritora. O que o livro acolhe é o que restou da (de)cantação do vivido: canto.

Sim, “esta é a história de uma família ambiciosa e fechada, vinda da Beira para um andar mítico na cidade, onde se propôs subir a um alto ramo de árvore”. A voz que se inscreve no livro é resto de língua cortada, a parte mais comovente e íntima dessa escrita: a escrita da desmemória de uma vida. Conta-nos *Um beijo dado mais tarde*:

Eu ainda não nasci, e é essa a parte mais comovente e íntima desta linguagem. Estou a ouvir o que dizem, compondo com as mãos meus ouvidos e minha cabeça, próximo da concha improvisada onde dormem os amantes deste quarto. Não há um, nem há outro, há um clarão que excede o brilho, e que une esta noite a um vestido. (LLANSOL, BDMT, p.68)

A voz, ao se inscrever no romance, amplia-o em um gesto de quem recolhe e acolhe migalhas, poalhas de um tempo antes que o tempo pudesse ter existência, a fim de dar-lhe um outro contorno.

A voz que escreve o desejo em *Um beijo...* se articula com aquilo que se herda do Outro<sup>14</sup>. Recortemos algumas citações:

O lugar da intersecção da língua arrancada com a língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*”( LLANSOL, BDMT, p.7)

---

<sup>14</sup> Outro, no sentido lacaniano, com o *O* maiúsculo, indicando-nos o tesouro dos significantes, a linguagem.

[...]quando eu venho aqui; há um mistério relativo ao meu nascimento que me fecha – esta abertura natural para o paraíso pertence-me? estes móveis e objectos de adorno, transfigurados, consumidas as suas carnes, prata, madeiras, ou cristal,

serão os meus bens luminosos? ( LLANSOL, BDMT, p.9)

– Será que os objectos herdados podem ser o contorno das confidências incompletas? (LLANSOL, BDMT, p.13)

Herdar é receber bens que os mortos nos deixam. Pensamos, então, que acolher esses bens é a forma, criada pelo Texto, de deslocá-los para outro espaço; soprar-lhes a poeira da morte; ressuscitá-los para outra vida; construir-lhes outro corpo e lhes dar nova morada. Trata-se de outro modo de lidar com aquilo que morre, que cai, que resta em nós. “*Que resto nos ficou, que resto vamos herdando?*” (LLANSOL, RV, p.98). Essa é uma frase escrita em outro livro de Llansol, *A restante vida*, publicado pela Editora Afrontamento, em 1983, e que ressoa em *Um beijo dado mais tarde*.

LACAN, em *O Sinthoma* (2007 [1975-1976]), assinala que, quando escrevemos nossas recordações da infância, somos transportados de uma escrita para outra. Ou seja, há uma escrita originária constituída por modulações (in)sonoras que herdamos do Outro e que se inscrevem em um sujeito ainda em constituição, sujeito que ainda não adquiriu a fala. Essas inscrições são marcas de materialidade sonora que, ao mesmo tempo, foram talhadas e desmanchadas no aparelho psíquico, constituindo, aí, uma primeira escrita, ainda que rasurada. Esses germes sonoros, apagados, perdidos, serão parasitados pelos significantes que compõem a estrutura de linguagem desse sujeito. Estranho destino o do ser humano: somente no ato da perda, ele poderá aceder à categoria de sua espécie.

Quando consentimos em transportar uma escrita rasurada (traço biográfico irrepresentável) para uma enunciação (enquanto o enigma elevado à potência da escrita, segundo Lacan, no seminário *O sinthoma*) estamos levando em conta e nos dando conta de que também herdamos estilhaços do Outro.

E para que precisamos nos haver com essa herança? Talvez para cifrarmos os restos indecifráveis das nossas vidas; para buscarmos os estados do fora-do-eu; para

nos deixar atravessar por aquilo que se ausentou na linguagem; para encontrarmos a vibração do fulgor, o brilho do corpo; para sermos lançados em outros caminhos, em outros mundos, onde a inutilidade da palavra impere e a multiplicidade de sentidos possa eclodir; para nomearmos uma intensidade vivida; para darmos “contorno às confidências incompletas” (LLANSOL, BDMT, p.13) e, enfim, para, quem sabe até podermos usufruir da “generosidade em torno da fechadura da porta” (LLANSOL, BDMT, p.15).

É curiosa, também, a diversidade de leituras que podemos realizar a partir de *Um beijo...*. Não é difícil ler nesse livro um gesto autobiográfico e até um projeto profundamente realista, se a nossa leitura se pautar em buscar o que esse texto quer dizer (e isto é diferente de uma “leitura sobre” aquilo que o livro nos conta). Em entrevista dada a António Guerreiro, Maria Gabriela Llansol afirma que *Um beijo...* não é uma escrita autobiográfica, mas sim uma resposta a certas experiências vividas. É aí que a nossa leitura exige outra postura, outro movimento, pois a escritora nos diz que não escreve sobre algum acontecimento, mas escreve com aquilo que vivencia. Como entender a “leitura sobre” um texto que não “escreve sobre”? Ouçamos esta fala em suas palavras:

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

Em uma outra entrevista dada a João Mendes e publicada no jornal *Público*, em 18 de janeiro de 1995<sup>15</sup>, a escritora relata a importância de *Um beijo ...* na sua obra e para si própria. Ela assinala um fragmento biográfico de sua história acolhido pelo livro e diferencia a cidadã portuguesa, Maria Gabriela, do espaço construído pela sua própria escrita: o *espaço Llansol*.

O momento em que a distinção entre Maria Gabriela e o *espaço Llansol* começou a ser clara no meu espírito data de *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Ao procurar encontrar a criança que nascera para a escrita, alguém

---

<sup>15</sup> A entrevista foi re-publicada pela Editora Autêntica, em 2011, no livro intitulado *Entrevistas*. A referência à entrevista foi colhida nesse livro.

se descobre com vontade de pujança suficiente para dar corpo e continuidade às imagens fundadoras da sua realidade. Há a narradora e há Témia. Na capa desse livro, aparece a fotografia de uma criança, de pé, encostada a um homem. Essa criança fui eu e esse homem foi o pai dela. O que ela sempre desejou, para lá do novelo inextricável em que foi obrigada a formar-se, foi entrar por uma porta. Desde muito cedo ela criava os objectos que lhe permitiriam entrar por essa porta, que até podia ser uma dessas portas que estão escondidas nas paredes, ou, sendo uma autêntica porta, estar desenhada em *trompe l'oeil*. Ela entrava por esta porta e dava com um homem e uma mulher, numa relação luminosa. Dar-lhe-iam o pão, ensiná-la-iam a viver numa língua sem impostura. Nesse espaço, com objectos muito belos e, sobretudo, com extraordinárias relações de beleza entre eles, haveria joelhos para onde trepar, seria possível dançar entre os móveis, falar musicalmente de muitas coisas sem importância, e os textos levantar-se-iam das páginas para estar connosco.

Este desejo, que é integralmente todo feito de imagens, foi o primeiro apelo do espaço edênico. Como vés, foi no meio de um não-dito que ele se afirmou. Eu podia tê-lo apagado, ao crescer. Podia ter-me admoestado para a sageza. Podia ter-me preparado para o desterro. Mas se o fizesse teria trocado um real por uma fantasia. Exactamente, o contrário do que pensavam todos os que me rodeavam. Todos, excepto uma criada. Precisamente, a criada que fora obrigada a desfazer-se da criança que ia ter do meu pai, ainda este era solteiro, para que eu nascesse, como única, numa situação sem mancha. Essa criada e a estória que lhe acontecera, a que só tive acessos por alusões, foi o primeiro sinal de que era necessário revolver o mundo. Escusam de me dizer que o mundo, a que o texto faz apelo, não existe, porque isso é o que eu sei, desde o princípio. Porque os que falam confundem, deliberadamente ou não, realidade e existência. Há muito real que não consegue existir, e há muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma. A maior parte do que existe é *miséria alucinada*.

Quando esta criada me contava estórias, e a criança, por ser muito inteligente, lhe respondia “mas, Amélia, isso não existe”, ela dizia-lhe “menina, não diga que não existe, porque não sabe, procure onde está”. (LLANSOL, E, p. 31-32-33)

Não “lemos sobre” *Um beijo dado mais tarde* nenhuma narrativa realista percorrida sobre um acontecimento. O livro parece contar –nos que “escrever com” é aquilo que Jacques Lacan vem nos ensinando ao longo dos seus seminários e que António Guerreiro, em entrevista com Maria Gabriela, assinala: “[...] o texto está lá desde sempre, escrever não é outra coisa que imergir nele”(LLANSOL, E, p.8). Llansol dá seu testemunho sobre essa escrita:

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

Escrevo, ex-crivo, vivo.

Há, sim, certa escrita sobre a escrita ou, como nos ensina Llansol no excerto abaixo, há uma escrita com uma certa escrita lançada a um futuro autobiográfico.

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

*E não mais.*

(LLANSOL, BDMT, p15)

Esse movimento visa buscar determinada simplicidade no ato de escrever: é a coisa mesma, é o mais tenro traço do vivo que a palavra “biografema” é capaz de portar. Sendo assim, pensamos que *Um beijo...* se aproximaria mais de um “heterobiografema” que de uma autobiografia. Roland Barthes deu a essa palavra uma definição delicada e poética. Em suas palavras:

Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destinos, opor-se-iam os *estilhaços* de lembranças, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos); se fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada. (BARTHES, R. 2005a, p. XVI/XVII)

Em outro momento de seu ensino, Roland Barthes trabalhou o termo “biografema” como uma captura instantânea de um determinado traço de um sujeito. Um flash eternizando um momento, uma apreensão, um corte veloz no tempo: a fotografia.

Ela me permite ter acesso a um infrassaber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. ( BARTHES, R. 2011, p.38-40)

Certamente, trata-se do transporte de uma escrita para outra escrita, de um “estar escrito” aquém da memória a uma “escrita por vir”, sem memória; de um auto

(eu) para um hetero (outro); de uma vida conhecida e revista para outra vida — pingada, fragmentada, escavada pelo traço biográfico irrepresentável de quem escreve.

A voz é o que restou para testemunhar o desaparecimento, a perda e a ausência em uma língua sem impostura. Como assinala António Guerreiro em entrevista com Llansol: “A escrita é o caminho mais curto entre dois pontos e, desse modo, lugar de coincidência entre o acontecimento do real e o acontecimento do texto”( LLANSOL, E, p.8)

Poderíamos, então, dizer que *Um beijo dado mais tarde*, enquanto um “heterobiografema”, é uma convocação ao afeto, a partir de certa distinção, de determinada mobilidade, à maneira de átomos epicurianos, em um corpo aberto ao novo . Certos livros nos convidam a lermos “por cima do ombro daquele que escreve, como se nós escrevêssemos ao mesmo tempo que ele” (BARTHES, 1982, p. 72). A representação de tempo, uma das principais construções da tradição literária, transpõe-se para a materialidade da língua como força de afeto, abertura para o real. O tempo copia-se, a experiência não. Esta exige que uma intensidade passe pela mão, pelo corpo e, ao passar, se transforme em um gesto singular: “\_\_\_\_\_ Só hoje *ontem* se deixa escrever” (LLANSOL, IQC, p.55). E, aqui, não se vê mais a linha que distingue autor e leitor, um “corpo futuro” foi tocado.

Nos textos llansolianos, algo na mais tenra infância já se inscrevia “nas páginas que os leitores haveriam de tocar (como a uma pauta de música), apenas com o instrumento da sua voz”. Ouçamos esse recorte em uma citação “heterobiografemática” encontrada no livro de Llansol – *Onde vais, Drama-Poesia*:

\_\_\_\_\_ eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema. Só havia tecidos espalhados pelo chão da casa, as crenças ingénuas de minha mãe. Estavam igualmente presentes nas páginas que os leitores haveriam de tocar (como a uma pauta de música), apenas com o instrumento da sua voz. Eu fui profundamente desejada. Profundamente mal desejada e com amor.

– A voz está sozinha – disse minha mãe, ainda eu estava no seu ventre, a ler-me poesia.

– Não por muito tempo – responderam àquela que me iniciava na língua. E eu nasci na sequência de um ritmo.

Eu nasci para acompanhar a voz, fazê-la percorrer um caminho. De um lado a outro do percurso, não sei o que existe, o caminho caminha. (LLANSOL, OVDP, p. 11)

Para Blanchot (2011b), parte do leitor já está presente na origem da obra, na medida “em que o escritor torna-se a intimidade nascente do leitor ainda infinitamente futuro” (BLANCHOT, 2011b, p.217). “Ler sobre” e “escrever com” são movimentos que possibilitam a obra se comunicar “entre o poder vinculado ao momento da leitura e a impossibilidade ligada ao momento da escrita” (BLANCHOT, 2011b, p.216). Esse encontro, nas pautas musicais, delinea um estilo de escrita que se constituiu aquém do Eu e se dirige a um “corpo futuro”.

Um “corpo futuro” não é uma pessoa ou a pessoa do leitor: é um acontecimento, efeito de um encontro, de um chamado para a exploração do desconhecido. Nesse acontecimento, o fazer literário encontra uma espécie de duplo que parece conduzir o sujeito a um transbordamento de si e a um prolongamento para além da representação.

Ao assinalar o conceito de “biografema”, em sua tese de doutorado, Cinara Araújo nos diz que:

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

Assinalemos aqui: traços de significância musical no corpo. O encontro dessa significância musical com a língua é um acontecimento de abertura a novas significações; é a possibilidade de saltar para outras formas de ver e ouvir o mundo; é o caminho para frequentar outras paisagens. Os traços não são, somente, suportes de linguagem; eles são, também, suportes de vida. Quando se alcançam restos que incidem na vida, pressentem-se duas operações: uma amplificação de sentido nas palavras e um desnodamento dos excessos de impostura que lhes são acoplados pela cultura. Abertura e depuração. Equívoco/salto: um passo de sentido/um não sentido — *pas de sens*. (ARAÚJO, 2008, p.95)

Nessa direção talvez poderíamos dizer: a voz que se inscreve em *Um beijo dado mais tarde* é a manifestação desses traços de significância musical no corpo - desejo; é o testemunho dos rastros que a passagem de uma língua que balia a uma

língua sem impostura deixou; é o deslocamento da narratividade para a textualidade; é a enunciação de uma leitura que se lê de través, na tangência da significação.

A palavra “escrita” nos remete por um lado a riscos, a sulcos, a marcas, mas por outro, esta palavra nos faz pensar também em emendas (de uma letra a outra), em suturas (de um sentido a outro), e em tessituras que a gramática vai bordando. Lemos assim esse livro: uma voz (in)sonora, enquanto agente e objeto de uma inscrição (a voz não escreve o texto: a voz se inscreve no texto), enuncia que, a partir do instante em que a representação foi cortada, se instaura o real — o impossível de se escrever.

Essa voz ainda enuncia que, em um instante qualquer, por uma contingência, algo aí termina por ser suturado e emendado nas tramas poéticas dos textos. LACAN (2007 [1975-1976]) assinala que um processo de análise também consiste em uma operação de redução extrema de sentido na língua, até o ponto mínimo de resistência da significação – a letra. As construções inventadas pelo analisando neurótico, como respostas a determinadas experiências indizíveis, nada mais são que suturas e emendas diante do impossível.

[...]É uma emenda do imaginário e do saber inconsciente. Tudo isso para obter um sentido, o que é objeto da resposta do analista ao exposto, pelo analisando, ao longo de seu sintoma.

Quando fazemos essa emenda, fazemos ao mesmo tempo uma outra, precisamente entre o que é simbólico e o real. Isso quer dizer que, por algum lado, ensinamos o analisante a emendar, a fazer emenda entre seu sintoma e o real parasita do gozo. O que é característico de nossa operação, tornar esse gozo possível, é a mesma coisa que o que escreverei como *gouço-sentido* [*j'ouis-sens*]. É a mesma coisa que ouvir um sentido. (LACAN, 2007[1975-1976], p.70,71)

Quando fazemos emenda a partir de um corte, alinhavamos, ao mesmo tempo, o imaginário com o saber inconsciente e o simbólico com o real. É o que Lacan tenta explicar com a palavra *jouissance*. Escutamos dessa palavra um *j'ouis-sens*: eu ouço um sentido (de um enigma) e um *jouissance*: eu gozo (neste enigma). Esse equívoco, próprio do sujeito Jacques Lacan, é um exemplo da voz que se inscreve no discurso. O corte feito na palavra sonoriza, multiplica o sentido, sofre uma emenda gramatical, risca em ponto de letra bordejando um vazio. Em outras palavras, como efeito dessa operação, um traço de significância musical é liberado e uma linha é alinhavada ao saber inconsciente circunscrevendo o enigma. O que resta deste corte lógico é o que de melhor o sujeito pode construir enquanto resposta(s) a determinadas experiências.

E, como o próprio Lacan nos sugere, a resposta criada é sempre “besta”. (LACAN, 2007[1975-1976], p.70).

Imaginemos que a estrutura psíquica de um neurótico se constitua por uma “consistência que só seja afetada pelo imaginário, de um furo como fundamental proveniente do simbólico e de uma ex-sistência<sup>16</sup> que, por sua vez, pertence ao real” (LACAN, 2007 [1975-1976], p.36) e que consistência, furo e ex-sistência se enlacen na forma de um nó borromeano<sup>17</sup>, ou seja, um enlaçamento tal que, se cortarmos qualquer um de seus anéis, todos se desligam. Esse nó nada mais seria que uma mostra da relação singular que o sujeito constrói com a sua língua. Essa relação tira o sujeito da linguagem universal para uma linguagem específica, em que se transmitiria — mais do que a intenção de uma mensagem — a maneira singular de o sujeito se exceder a ela: gozar.

A decifração do enigma de um sintoma, no processo analítico, não pode deixar de levar em consideração o furo fundamental proveniente do simbólico nem a ex-sistência pertencente ao real, pois são esses fenômenos que constituem a opacidade, a resistência que a psicanálise associa ao sintoma. Uma resposta “besta” seria uma saída do sujeito em um duplo movimento: um decifrar-cifrando-se. Isto é, no instante em que o sujeito se agarra ao objeto-resposta do seu enigma, algo que insiste em resistir, na própria resposta, diz: “é isso, mas...”. Ou ainda, como nos diria LACAN, inédito ([1961-1962] Lição 21 de março de 1962. Tradução própria), a decifração do enigma de um sintoma seria extrair da mensagem a questão do sujeito. Consistir e ex-sistir esse furo equivalem mais pelos rastros apagados (que a retirada de sentido produziu) que pela ausência de sentido em si. Esses rastros enunciam respostas bestas como sons que preponderam sobre os possíveis sentidos que uma palavra possa ter. Sim, a escrita poética é construída por palavras bestas, sem nenhuma utilidade.

Talvez o poeta saiba, sem saber que sabe, que a sua escrita é efeito da própria enunciação do enigma da linguagem. O analisando, ao contrário, aprende a saber que existe algo que irá impulsioná-lo a criar aí, no ponto onde a significação se esvai. Assim, diante de um enigma, seja um analista ou um poeta, ouvir a musicalidade da letra que ressoa nas palavras é o que há de mais precioso a ser lido. O equívoco, o

---

<sup>16</sup> O termo ex-sistência, para a psicanálise, se aproximaria da forma de uma banda de Möebius: em uma mesma superfície, o direito e o avesso passam a se encontrar em continuidade, o fora e o dentro estão contidos um no outro.

<sup>17</sup> Dizemos, aqui, nó borromeano para designar, na verdade, uma cadeia borromeana: “uma possibilidade de multiplicar ao infinito o número de seus elos” (GRANON-LAFONT, 2003, p.127).

tropeço é uma forma que a língua tem de dizer aquilo que ela quer dizer, pois ela “sabe muito bem o que tem de fazer[...] Quando ela tem alguma coisa a dizer, pois bem, ela diz” (LACAN, 2009a [1971], p.84).

Para esse psicanalista, é “a partir da fala que se abre o caminho para o escrito” (LACAN, 2009a [1971], p.57). “A escrita é alguma coisa que repercute na fala” (LACAN, 2009a [1971], p. 77), no equívoco, na (in)sonoridade das palavras. O analisando traz seus significantes, a “literação” lhe vem aos lábios e a inversão, ao ouvido do analista (LACAN, 2009a [1971], p.105). Escutamos a escrita de Maria Gabriela Llansol com os ensinamentos de Jacques Lacan, a fim de lermos a musicalidade que ressoa das/nas palavras. O equívoco do significante não nega a sua filiação com o signo do inominado. A poesia dá voz a esse signo, que é, diga-se de passagem, um signo besta.

Voltemos a *Um beijo...* e escutemos mais uma súpula desse “heterobiografema”:

“havia *um segredo*”; era a trepadeira que envolvia o lugar \_\_\_\_\_ tudo tão simples:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimônio, e dessa união tem uma filha \_\_\_\_\_; o primeiro filho \_\_\_\_\_ o da serva \_\_\_\_\_ foi abortado; e “sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer.

Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se *a rapariga que temia a impostura da língua* e que queria”,

através da palavra,  
fazer ressoar fortemente,  
o seu irmão morto.

A sombra desse irmão não tinha fim na casa, e enquanto os amantes se beijavam novamente, ou repetidas vezes, Témia não podia vê-los da posição em que se encontrava, mas saía do lodo que se acumula no fundo do amor; tinha a obrigação de cumprir a penitência imposta pela impostura e, sobretudo, *de morder a claridade*;

(LLANSOL, BDMT, p.12)

Em *Um beijo dado mais tarde*, a rapariga que temia a impostura da língua deseja, através da palavra, fazer ressoar fortemente o seu irmão morto. Não temos a intenção de trabalharmos fragmentos biográficos do romance familiar llansoliano. Então, aqui, lemos que “seu irmão morto” estaria relacionado à letra que jaz morta no texto. Sim, é função daquela que teme, ao longo do livro, cumprir a penitência imposta pela impostura e, sobretudo, morder a claridade a fim de finitizar sua nostalgia infinita.

Retomando a analogia entre a experiência analítica e a experiência literária, poderíamos dizer que a voz, em uma sessão de análise, está naquilo que resta entre o que se fala no divã e o que se escuta dessa fala. A voz, em *Um beijo dado mais tarde*, estaria naquilo que resta no corpo entre o que se lê e o que se ouve da materialidade das palavras. Levando em conta que não se trata de qualquer leitura, nem de qualquer texto, diríamos que a “leitura sobre” os textos llansolianos ou “sobre” outros textos cantantes (incluindo aí a legente Maria Gabriela Llansol) oferece o corpo para compor com os enigmas inscritos no texto e perpetuar o movimento de vida, em que uma outra escrita possa pulsar, principiar a nascer, ressuscitar.

Retomemos o livro:

Esta manhã, lavei a roupa suja de Assafóra que sob a sua forma de \_\_\_\_\_ já não existe; a palavra que falta é a vossa palavra, e *vossa* está também sob o traço vazio; e assim indo, sucessivamente, cheguei à planície da língua \_\_\_\_\_ que Mar Morto, pensei; onde está a jovem mulher verde, desenhada a clorofila, que tem forma de cabeça. (LLANSOL, BDMT, p.13)

A palavra que falta é “a vossa palavra” por vir — “corpo futuro” . Ela está inscrita sob esse risco vazio que corta ( às vezes inicia) as frases no texto de Llansol. Entretanto, em uma entrevista a Lucia Castello Branco, ao ser questionada sobre esse traço que risca seus textos, Llansol, mais uma vez e como sempre, desloca o sentido que esta grafia, ou qualquer outro escrito de sua obra, poderia ter : do lugar da palavra por vir para um primeiro gesto de ser tocada por um leitor-corpo-futuro; impulsionada à escrita – “pulsão da escrita”.

Da mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que eu faço aquele traço para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que vou ser tocada fisicamente...Porque o traço é um traço físico... (LLANSOL, E, p. 51)

Primeiro gesto: ato de um corpo. Um traço físico. Um risco no papel. A primeira grafia inaugura um espaço de encontro entre o corpo de quem “escreve com” e o corpo daquele que “lê sobre”; “ tudo está ligado a tudo ”, não por uma linha ou um fio mas, sim, por um pedaço, traço, laço. Um risco, um resto, uma pó-história em

forma de poema, que passa veloz, alinhava uma resposta besta e inaugura um “biografema”.

Quando escutamos outras pessoas lendo em voz alta os textos llansolianos, é interessante observar a multiplicidade de leituras que esse risco produz. Uns fazem uma pausa cuja duração varia conforme o tamanho do risco que a pessoa está lendo. Outros dizem: Traço! Se o risco se apresenta com uma variedade de tamanho, a vogal “a”, de “traço”, se alonga de acordo com o olhar de quem lê. Assim: “Traaaaço!”. Ou ainda: “Traaaaaaaaaaaaaaço”. Há também aqueles que, embaraçados com a grafia, ignoram completamente o risco ou dizem: “Travessão!”. Nessa experiência, o importante é perceber que o risco é também o lugar da voz (in)sonora que anuncia e denuncia um sujeito.

A imagem que me deixa a mulher que está a escrever é a de um traço amplo e veloz a captar o poema que passa rápido. Impossível dizer-lhe que espere, que não consigo escrever à sua velocidade, que se repita ou volte a dizer (quando, de facto, nada diz) o que estava a dizer. *Passa* é o seu facto fundamental. (LLANSOL, OVDP, p.17)

*Passa* é seu fato fundamental: de *Onde vais, Drama-Poesia?* para *Onde vais, dama poesia?* Diante disso, impossível não nos remeter ao poema de Charles Baudelaire *A une passante*, traduzido por Maria Gabriela Llansol por *A uma transeunte*:

A rua ensurdecadora em meu redor berrava  
Alta, esguia, de luto carregado, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão faustosa  
Erguendo, baloiçando o ramo e a bainha

Ágil e nobre, com sua perna de estátua.  
Eu bebia, crispado como extravagante,  
No seu olhar, céu lívido onde nasce o furacão,  
A doçura que fascina e o prazer que mata.

Um raio... em seguida, a noite! — Beleza fugitiva  
Cujo olhar me fez repentinamente renascer,  
Só voltarei a ver-te na eternidade?

Algures, bem longe daqui! Demasiado tarde! *Nunca* talvez!  
Eu não sei para onde fugiste, tu não sabes para onde vou,  
Tu que eu teria amado, tu que sabias que sim!<sup>18</sup>

<sup>18</sup> « La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet ; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide, où

## b) Autobiografia de um legente: o percurso de um corpo

Atingir pela escrita o fora da série do humano, ler as intensidades que escorrem do vivo ( objetos, leituras, homens, paisagens), exige-nos um certo percurso de corpo. Lemos sobre *Um beijo dado mais tarde* aquilo que nos ensina Llansol na quarta história, que se encontra publicada na quarta capa do livro *Ardente Texto Joshua*. Este livro foi escrito com as leituras e as traduções que a escritora realizou sobre os Cadernos de Santa Terezinha de Lisieux. Recortemos a quarta história:

*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 súpula da sua potência de agir. (LLANSOL, ATJ, quarta capa)

Sabendo que a quarta capa é efeito de uma escrita em sobreimpressão — llansolspinoza —, como entender a afirmação: o percurso de um corpo como súpula da sua potência de agir?

Ouçamos mais “uma explicação possível” (LLANSOL, ATJ, quarta capa) de Maria Gabriela Llansol. Leiamos uma carta<sup>19</sup> que a escritora enviou à sua *legente* brasileira, Lucia Castello Branco. Nela, Llansol diz que a vida cresce para uma forma ou ramo que flutua sobre a linha dos livros: dos primeiros livros, dos livros anteriores aos primeiros e daqueles que ainda virão. Dos livros ainda não escritos, ela convoca o leitor ao delicado gesto de (a)colher “a flor emblemática da sua recordação”, que lhe falta para compor, com rigor, a autobiografia que ela escreverá com o futuro legente no ato de uma certa leitura. Pois só mesmo um leitor assim se permitirá, ao “ler numa música acelerada” ou numa “cascata rápida de intuições e fulgores”, captar, com o seu corpo, a voz que se inscreve em ato. Falta-lhe uma flor branca para compor um ramo lilás; sim, falta-lhe alguém que colha o tom (a música/a cor) de cada um dos títulos

---

germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? // Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être ! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2003. pp.212-214.

<sup>19</sup> A íntegra desta carta se encontra no anexo 2 desta dissertação.

que ela escreve; sim, falta-lhe alguém que lhe traga o ramo que ela fez da sua própria vida. Sim, falta-lhe...

Nessa carta, Llansol ainda dirá que em cada livro cantante haverá um portal, um alpendre que lhe convidará a entrar de novo e a repetir o ato de amor de ressuscitar a voz que morre ao se inscrever. Aceitar esse chamado, entrar novamente pelo portal e sentar-se ao lado da (in)tensão da escrita, perturbada no corpo, “é saborear o matiz, a linha e o tom do texto”. É, ainda, poder dizer: Isso é pensamento! E, em seguida, deixar esse pensamento cair da memória, no “fio de água do texto”. Legente é aquele que foi tocado pelo dom poético e recebeu a graça de “delirar” uma escrita que canta a sua significância no sumo da voz.

Recortemos um fragmento da Carta:

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

Alguém que colhe a flor que falta para que se aclame a minha  
perturbação pessoal,

Alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,  
alguém que me traga o ramo que  
fiz da minha vida

ao facto de ler identificada com o legente que se estende, mais  
esguio e inquieto.

ao lado da que escreveu. Em cada livro  
escrito há – lido –, um portal, um alpendre.

Entrar, de novo, por eles adentro,  
e repetir o acto de amor com que os escrevi. Aceitar o pedido  
que me fazem

de entrar outra vez,

e de sentar-me, perturbada pelo corpo, onde o legente preferir,

sentar-me com ele a saborear o matiz, a linha, o tom,

dizer-lhe é “pensamento”,

e deixá-lo, de novo, cair da memória, no fio de água do texto.

A essa autobiografia que escreverei comigo, com ela lendo,  
chamarei ramo,

( LLANSOL, Carta ao legente. Para Lúcia Castello Branco e seus  
alunos)

A presença de um corpo textual faltoso, compondo com um corpo faltoso, encontra seu fundamento filosófico em Baruch Spinoza. Para esse filósofo, um corpo, ao encontrar um outro corpo, pode ser afetado de diversas maneiras; a qualidade desse afeto será diretamente proporcional à qualidade do encontro. Assim, os corpos poderão se movimentar, ficar em repouso, se expandir, ou mesmo se reduzir em relação à intensidade da potência de produção e de invenção que cada corpo pode

gerar. O aumento ou a diminuição dessa potência de agir é o índice do efeito do encontro que constrói a identidade. Para Spinoza, o indivíduo-ideia-corpo é constituído por outros corpos que entram na sua composição. Esses corpos são como partículas infinitamente pequenas que só se distinguem uma das outras através das relações.

De acordo com Spinoza, pensar a essência como potência é pensá-la singularizando cada coisa existente na natureza, assim, cada ser é único. Spinoza ensina-nos que a singularidade, enquanto potência, é uma força, uma intensidade. Para ele, tudo que se diz que se é, se relaciona com o fruto do exercício dessa força. Portanto, a potência dessa coisa que se diz que se é só se conhece no fazer, no ato. Não podemos saber, *a priori*, do nosso potencial, temos que exercitar a intensidade do que somos e ir conhecendo, aos poucos, o que pode nossa essência.

Nessa concepção, o afeto é uma variação e uma quantidade intensiva. Ele está diretamente relacionado com o aumento ou a diminuição da nossa potência. Spinoza fala-nos de dois principais afetos: a alegria e a tristeza. A primeira é a composição com os corpos, que aumentaria a potência de agir; a segunda é a decomposição com os corpos, que a diminuiria. Um bom encontro, para esse filósofo, seria, então, uma composição entre corpos gerando algo produtivo, que faria a expansão da potência criadora de cada sujeito, realizando, rigorosamente, uma composição.

Dessa maneira, estão dadas as condições para que nós, seres humanos, alcancemos a liberdade por meio do conhecimento. Portanto, não é necessário a existência de uma divindade transcendente, como a do monoteísmo dualista, para a qual Deus está fora do mundo. A expressão *Deus sive natura* (Deus ou natureza) inclui a ideia de que Deus é a causa de si mesmo, a causa imanente de tudo o que existe na natureza e que produz seus efeitos. A causa se manifesta em seus efeitos e os efeitos alimentam a causa.

O homem é livre quando tem potência de agir, e isso acontece quando ele encontra as ideias e as paixões adequadas à sua essência. A liberdade está ligada ao conhecimento, pois amplia a potência. Liberdade de conhecimento implica liberdade de pensamento. Spinoza sustenta que, se aquilo que nos acontece é determinado a partir de fora, somos escravos, estamos em servidão; mas, se aquilo que nos ocorre vem de nossa autodeterminação, somos livres.

Esta dissertação é lida por nós como aquilo que restou no corpo, enquanto súpula da potência de agir, do encontro entre um legente e *Um Beijo.....* Sumo, suco,

sulco de um acontecimento, um encontro intenso entre “a flor emblemática” da recordação de um legente e “o ramo” que a colhe e fertiliza “a árvore florida” .

Sublinhemos: “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 súpula de sua potência de agir”. O verbete *legens* possui dupla morfologia: substantivo e verbo. Como substantivo, a palavra é masculina — o leitor. Como verbo, encontramos uma variedade de sentido: reunir, juntar, recolher, escolher, examinar, percorrer, seguir pegadas, ler.<sup>20</sup>

Em Um beijo... lemos que a estátua de “Ana ensinando a ler Myriam” ensinamos que o gesto amoroso de colher a “flor emblemática” da nossa autobiografia ( aqui lemos como traço biográfico irrepresentável) nasce no exato instante em que o livro se abre e uma outra leitura floresce nos galhos da história. Sim, esta outra leitura desliza pelos ramos das mãos que reúnem, escolhem e acolhem os restos de voz inscritos no livro. Transpostos, traduzidos, ressuscitados e reescritos, esses restos, alinhavados pela linha do amor, bordejam o vazio no corpo e o enlaçam ao texto.

Uma leitura assim se faz com o que há de mais delicado em nossa estrutura: o traço biográfico irrepresentável. Esse traço indizível, riscado, sem a menor representação, no corpo, funciona como espécie de crivo, direcionando as nossas escolhas. O livro se abre, os fragmentos se expõem sobre a mesa, abrimo-nos à variedade do cardápio, a escolha/leitura se inicia: um fragmento brilha diante do olhar, este outro não; esse recorte ressoa no corpo, outro não. “Leio assim este livro” com o que há de mais raso na língua — o inominável que me habita, “o ramo”, “a autobiografia de um legente”.

João Barrento, crítico, ensaísta e tradutor literário ( mais especificamente da língua alemã para o português), nos dá um depoimento interessante a respeito de uma leitura feita com o traço biográfico irrepresentável e o efeito dessa leitura sobre o seu próprio corpo:

Cada página é como a gota de água a encher na folha da erva. Cresce e faz crescer em mim o volume de enigma que a informa, rola-se e junta-se a outras gotas, ou perde-se (dissolve-se, transforma-se) na terra que a espera. Cada “cena” é uma gota a encher e a reverberar ao sol: o legente, se o é, sabe que cada gota é um mundo em si, um clarão de

---

<sup>20</sup> Sobre a frase de Llansol “há um *Amor sive legens* para o entender” e sobre o verbete *legens* remetemos o leitor à tese de doutorado de Janaína Rocha de Paula — *Cor'p'oema Llansol* — (2014, livro2, p.36) e à tese de doutorado de Vania Maria Baeta Andrade — *Luz Preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux* — ( 2006, p.308).

intensidades, ou o elo de uma cadeia, o braço de rio que percorre o texto-delta. Cada ramificação uma paisagem diferente, e toda da mesma água. Cada gota um bloco-enigma que explode e se abre, se expande e propaga, se revela e se nega.(BARRENTO, 2008, p.17)

[...] Pela música, a que vem das palavras e a que ressoa nas figuras, o Texto abre-me o *caminho do ver*. E, seguindo por esse caminho, não só eu vejo cada vez melhor o que o texto me dá a ver (os fundos talvez arcaicos, de certo irredutíveis do meu ser), como, sobretudo, *ele me vê*. Não há muitos textos que me vejam. Devo confessar que, a princípio [...], o olhar do texto a penetrar-me me assustou. Aquelas palavras e aquelas figuras eram qualquer coisa de muito violento e descarnado, qualquer coisa que eu sentia que me levava a sério, me deixava desarmado e perplexo, me interrogava, me despia [...]. O texto continua a ver-me, mas eu aprendi a (vi)vê-lo melhor Não foi ele que perdeu a virulência, fui eu que aprendi a convivência. Sobretudo, aprendi a ver mais distintamente nele o lado da *Beleza e do Inaudito*. ( BARRENTO, 2008, p.19)

Sim, um texto cantante não perde a virulência, continua vendo-nos mesmo quando estamos com o livro fechado. É preciso viver o texto, apreciar sua sutileza, se deixar chamar pelo (in)sonoro que se inscreve nele, e consentir em desenhar, com os pés, o compasso da música que, dele, ressoa em nós.

Acolher/colher a “flor que falta” - a flor emblemática da recordação – é o gesto de colher aquilo que restou de uma” leitura sobre” ( objetos, livros, história, vidas); mas é também o mesmo movimento de acolher aquilo que herdamos do Outro: restos (in)sonoros. Ler seguindo as pegadas fragmentadas dessa herança é se deixar compor com elas, é se permitir riscar um método vivo de escrita: *biografema*. Sabemos com Roland Barthes que o *biografema* é o estilhaço da lembrança, o ponto mínimo de uma vida. As citações abaixo, retiradas dos livros de Llansol *A restante vida e Finita*, respectivamente, ressoam na escrita “heterobiografemática” de *Um beijo dado mais tarde*.

Este texto diz que não havendo memória de ser humano mais vale guardar em memória o resto, todos os restos, a restante vida.

Este texto diz que não nos ficou só uma ideia de real, diz também que no resto nos resta uma sombra: a da vingança sobre os restos.

( LLANSOL, RV, p. 99)

Há um resto que foi deixado e que, sob a forma do mútuo se enuncia” (LLANSOL, F. p.30)

Percorremos, assim, um campo extremamente delicado, onde só podemos ler rastros deixados pela “sombra da palavra”. O encontro “com o consigo-próprio-

instante”(LLANSOL, F. p.25) participa dessa leitura sutil, dessa intensidade que, às vezes, acontece, no ato de ler. Contemos, então, com a contingência para nos conduzir à “praia do coração”, como canta a poesia de Paul Celan:

O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem muito esperançada – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. Também, neste sentido os poemas estão a caminho – têm um rumo.

Para onde? Em direção a algo de aberto, de ocupável, talvez a tu apostrofável, uma realidade apostrofável. Penso que, para o poema, o que conta são essas realidades. E acredito ainda que raciocínios como este acompanham, não só os meus próprios esforços, mas também os de outros poetas da geração mais nova. São os esforços de quem, sobrevoado por estrelas que são obra humana, de quem, sem tecto, também neste sentido até agora nem sonhado e por isso desprotegido da forma mais inquietante, vai ao encontro da língua com a sua existência, ferido de realidade e em busca de realidade. (CELAN, 1996, p.34)

## CAPÍTULO 3

### A VOZ, A PULSÃO E O MÉTODO LLANSOLIANO DE ESCRITA/LEITURA

#### a) A potência da voz: um percurso pelas tradições e teorias

O ruah vive apenas no silêncio interdito, obscuro. Nesse túmulo de que te fala o desejo. (LLANSOL)

A voz inarticulada, o sopro, é a sonoridade original, de acordo com Conrad Bologna, citado por Cavarero (2011, p.34), presente no início de várias culturas e que, de alguma forma, (re)conduz à presença do divino. Na tradição indiana *Upanishad*, a sílaba OM, vibrando longamente nos canais de imissão e emissão do sopro vital, é a expressão da origem da vida. Nas cosmogonias sumério-babilônicas e nas egípcias, a aproximação entre a voz e a respiração é o índice de uma vida que nasce. Na religião grega, Deus é sopro e vapor saído das fendas da terra a fim de transpor, por meio do corpo de uma pitonisa,<sup>21</sup> a voz inarticulada em palavra oracular. Na Bíblia, a presença e a força de Deus, que, por meio da criação e da revelação, se manifesta ao povo de Israel, encontra a sua expressão no respiro, *ruah*, e na voz, *gol*.

De acordo com Cavarero (2011), o termo *ruah* indica antes de tudo o fôlego, o hálito vivificante de Deus soprado na boca de Adão, aquele mesmo respiro divino que sopra sobre o caos antes de nomear os elementos que dele surgem. Deus cria “com o sopro de sua boca” (Salmo 33). O sopro vital divino se manifesta também como vento, brisa, torvelinho e, sobretudo, como força criadora, como assinala o início do livro Gênesis: “... paira sobre as águas a *ruah, spiritus*, o sopro”. A *Ruah* na versão grega da Septuaginta é identificada com o nome de *pneuma*; já na língua latina, ela é o *spiritus*.

O termo hebraico *gol*, traduzido pela Septuaginta<sup>22</sup> como *phoné*, além de indicar a voz, indica também o efeito acústico do vento e do vendaval e,

---

<sup>21</sup> Os gregos davam o nome de pitonisa às mulheres que tinham o dom da adivinhação. Uma vez por ano, no começo da primavera, as pitonisas, então sacerdotisas do Oráculo de Delfos, divulgavam seus oráculos ao Templo de Apolo.

<sup>22</sup> Traduzida no século I, a Septuaginta é a mais antiga tradução da Bíblia hebraica para os cristãos gregos.

principalmente, do trovão. Similar na potência e nos modos de manifestação, o *gol* se distingue da *Ruah* pelo puro som, pelo murmúrio inarticulado à palavra. No Salmo 29 encontramos o *gol* como a voz inarticulada, mas potente, de Javé, que retumba sobre as águas e cria a vida. Ao *gol*, isto é, à voz, é designada a potência divina que compreende modos muito variados e, em geral, extraordinários de manifestação sonora.

Sim, há certa aproximação entre a *ruah* e o *gol*, entre o sopro e a voz, ou para ficar com a tradição septuaginta, entre *pneuma* e *phoné*, que ressoa nos corpos como potência criadora. Força proveniente de Deus, indicando-nos uma esfera fundamental do sentido: aquela que vem antes da palavra e prescinde de qualquer conteúdo verbal.

Para a velha Israel, tanto a criação quanto as revelações não vêm da palavra de Deus, mas sim de seu respiro e de sua voz. Adriana Cavarero assinala que, para a antiga religião hebraica, Deus é voz, ou mesmo sopro, mas não palavra. Ele se transforma em palavra por meio dos profetas que lhe emprestam suas bocas, de forma que o *gol* divino se faça língua articulada, língua de Israel. (CAVARERO, 2011, p.36)

Essa filósofa assinala ainda que a escrita hebraica, modelada pela escritura do texto bíblico, usa um alfabeto consonântico que omite as vogais. O som murmurado da palavra, o *gol*, muito próximo ao sopro de vida, a *ruah*, não passa à ordem visual da escrita, por esta ser em si insonora. Antes da escrita massorética<sup>23</sup> da *Torah*, era o leitor quem deveria emprestar a sua voz ao som das vogais. O leitor, lendo em voz alta, re-enunciaria a palavra profética com ondulações rítmicas do corpo, ressaltando, assim, a sonoridade musical da palavra, ou melhor, o *gol e a ruah*. Ainda hoje, na tradição hebraica a palavra sagrada é, antes de tudo, um evento sonoro confirmado no próprio modo como é chamada a *Biblia, migrà*, isto é, leitura, proclamação, chamado, declaração.

Porém, para os hebreus, se a leitura dos textos sagrados é realizada com o corpo e em voz alta, pronunciar o nome de Deus lhes é proibido. Ao ser evocado e jamais proferido, para a sensibilidade hebraica, esse gesto representa o caráter abissal, evanescente, efêmero e inexaurível do Deus transcendente. Na escrita hebraica este

---

<sup>23</sup>O Antigo Testamento, não importa em que língua se leia a Bíblia, foi, em parte, provavelmente, traduzido, direta ou indiretamente, pelos massoretas, escribas judaicos. Como a escrita hebraica não tem vogais e como na Idade Média não era mais falada, escrupulosos escribas se dedicaram a definir como deveriam ser pronunciadas as palavras sagradas. Para tanto, acrescentaram sinais diacríticos aos sons do fonemas ao texto original que ajudaram na pronúncia das palavras e ajudaram, de certa forma, uma possível interpretação do texto inspirado. Tais sinais são chamados massoretas. Esse trabalho foi realizado entre os séculos VI e X depois de Cristo.

Nome toma a forma do chamado tetragrama, mas aparece também em uma forma com duas consoantes (digrama – *Jàh*) e, em outra, com três consoantes. O digrama *Jàh* corresponde ao grito originário do encontro com o irrepresentável, puro vocálico anterior a qualquer possibilidade da palavra.

Diferentemente da tradição hebraica, a tradição cristã, nos primeiros versículos do Evangelho de João, “No princípio era o verbo” (JO 1:1), aponta-nos para a tese da criação não mais mediante o sopro e o murmúrio, mas sim por meio da palavra, do verbo. Tributária da releitura cristã do Antigo Testamento e difundida na e pela cultura ocidental, a palavra se cristaliza no escrito, tornando-se então *graphé/graphai*, isto é, Escritura/Escrituras, ou *Biblia*, plural grego de *biblion*, livro. Nessa tradição, a leitura do texto sagrado é realizada de forma silenciosa e imóvel. O cristão separa a palavra e a voz, priorizando a primeira como origem da vida.

Diferente do pensamento cristão, o pensamento judaico concebe a criação como inacabada, de tal forma que uma parte do real do “caos” (esse silêncio do incriado, do i-mundo) sempre há de persistir e ameaçar revoltar-se, aniquilando então a dimensão da lei simbólica. (ANDRADE, V. 2006, p.228)

A tradição metafísica<sup>24</sup>, também, consiste no duplo gesto que separa a palavra e a voz, priorizando a primeira no pensamento articulado ao significado. A expressão acústica de um signo audível é relegada à materialidade sonora do significante. A singularidade que a voz porta, na linguagem, enquanto código, torna-se imperceptível na voz do emissor.

No conjunto de obras denominado Metafísica, Aristóteles buscou investigar as condições que fizeram as coisas existirem, aquilo que determina “o que” elas são e aquilo que determina “como são”. Por privilegiar a ordem que regula a conexão direta entre o significante e o seu significado, o logocentrismo<sup>25</sup> filosófico centrou sua

---

<sup>24</sup> Gustavo Bernardo, em *O livro da metafísica*, assinala uma origem curiosa para o termo metafísica. Nas palavras deste autor: “ No século I antes da Era Comum, Andrônico de Rodes editou as obras de Aristóteles e agrupou os tratados por temas: a física, a política, a ética, o conhecimento. Certo número de textos não cabia nesses temas porque se refere à ciência do ser como ser, ou seja, ao estudo dos princípios e das causas originárias de “tudo o que é”. Andrônico colocou esses textos depois daqueles referentes à física; logo, tornou-se costume chamá-los pela expressão que não se encontra em Aristóteles, “Metà tà physiká”. A expressão tanto pode significar “o livro que vem depois ( do livro) da física “quanto “o livro que vai além da física”\_ “meta”, em grego, admite os dois sentidos... com o tempo, impôs-se o costume de chamar de “metafísica” tudo que transcende a experiência sensível.” (BERNARDO, 2010, p. 10)

<sup>25</sup> De acordo com Adriana Cavarero, o *logos* consiste essencialmente em uma conexão de palavras, portanto este termo aristotélico é sinônimo do que chamamos “linguagem”. Em suas palavras: “*Logos* deriva do verbo *legein*. Desde a Grécia arcaica, este verbo significa tanto ‘falar’ quanto ‘recolher’,

atenção na palavra, na ideia, nos sistemas de pensamento e na forma a serem entendidos como matéria fixada no tempo e no espaço, como verdades definitivas e irrefutáveis. Podemos, então, definir a metafísica como uma prática da escrita que aprisionou as palavras em um campo visual. Ela consiste, substancialmente, na substituição da esfera acústica pela esfera visual, ou seja, o signo escrito traduz o som e o elimina. Assim, quando se propõe, principalmente quando estamos no campo da poesia, que se leia em voz alta, temos, nesse sentido, a essencial tarefa de restituir a voz (relegada a segundo plano pela filosofia) ao lugar de destaque na fala.

Ao contrário da escrita hebraica, que concebe às vogais uma esfera autônoma em relação à escrita, na escrita grega não há sons que resistam ao regime dos signos, a desvocalização é completa, todo o som pronunciado passa à escrita e nela se congela, oferecendo-se somente aos olhos.

Para Platão a poesia é ritmo, respiro, canto. A musicalidade da voz domina a palavra, seduzindo o poeta e o público em uma embriaguez absoluta de prazer. De um lado, a escrita desvitaliza a palavra; de outro, a voz poética lhe dá um corpo demasiadamente carnal, inebriante e sedutor. Contudo, a filosofia platônica nos adverte, a palavra deve desviar-se do perigo de cair no congelamento excessivo dos signos gráficos mas, também, não pode se deixar levar unicamente pela volúpia do registro sonoro.

Para esse filósofo, na origem e como origem está a ideia, ou seja, o significado contemplado com os olhos da mente. O significante acústico é o nome que sai da boca junto com a voz. Por último, aparece a grafia do nome, como um significante gráfico de um significante acústico.

Para Aristóteles, citado por Cavarero (2011), *logos* é *fhoné semantiké*, voz significante, encadeamento de palavras. Aquele que possui *logos* se distingue, enquanto homem, dos demais viventes. Os animais não possuem *logos*, mas possuem voz. Por não ser significante, a voz animal é inferior à voz humana, é simplesmente signo (*semeion*) da dor e do prazer, ou somente grito ou lamento. Na *Política*,

---

‘ligar’, ‘conectar’. Isto não é surpreendente, uma vez que quem fala liga as palavras umas às outras, uma após a outra, recolhendo-a em seu discurso. Tampouco é estranho que, exatamente por isso, *legein* signifique também ‘contar’ e, ainda mais propriamente, ‘narrar’.”( CAVARERO, 2011, p. 50)

Aristóteles é muito claro sobre essa questão. Ele afirma que somente no homem a voz significa, ou seja, é *semantiké*. A voz, independente da palavra, é uma voz animal, fonação alógica, assemântica, não vocálica. Para a metafísica, a esfera da *phoné* só poderia ser medida pelo plano daquilo que ela é forçada a significar ou, pelo menos, a sinalizar. (CAVARERO, 2011, p.51)

Ao contrário do *gol*, a *phoné* dos filósofos não alude a um murmúrio, a um som originário, nem a uma potência reveladora, profética, oracular e criadora da materialidade sonora divina, exatamente porque precede e gera o registro semântico da palavra. Como nos diz Adriana Cavarero:

Não há, na Grécia dos filósofos, nenhum espaço de reflexão para a voz como voz, para a vibração da língua como o não expresso da expressão. Na língua, reverbera, quando muito, a ordem insonora do pensamento. A *phoné* dos metafísicos é irremediavelmente intencionada a significar. Sem esta intenção, ela é som vazio, isto é, som esvaziado de sua função semântica. O papel de vocalizar o conceito exaure, por assim dizer, o sentido da voz e reduz aquilo que resta a um resíduo insignificante, a um excesso inquietante na medida em que se avizinha da animalidade. (CAVARERO, 2011, p.51)

A voz, então, reduzida ao significante acústico, subordinada à palavra, testemunha a sua dependência à esfera visual para se distanciar da animalidade. Para a metafísica, à voz cabe somente sonorizar os significados.

Recolhemos, aqui, a epígrafe de Santo Agostinho, em *De Trinitate*, citada no livro de Adriana Cavarero, a fim de embasarmos a prevalência do visual à voz no pensamento ocidental. Para Santo Agostinho, o som de uma palavra, que se ignora o significado, não é um som vazio de significação, mas sim a evocação de uma ideia que pertence ao reino do visual, da imagem mental clara e evidente.

Se alguém ouve um signo que não conhece - por exemplo, o som de uma palavra de que ignora o significado - deseja conhecê-lo, isto é, deseja saber que ideia evoca este som [...] é necessário que saiba já que é um signo, ou seja, que aquela palavra não é um som vazio, mas um som que significa alguma coisa. (SANTO AGOSTINHO apud CAVARERO, 2011, p.50).

Até hoje, em nossa cultura ocidental, a ciência se apoia em conceitos da cultura grega privilegiando a visão em detrimento da voz: conhecer, *eidēnai*, corresponde, a um “ter visto” — as *ideai* de Platão, que significam “os visíveis”, possuem a mesma etimologia; contemplar, *theoria*, *theorein*, na terminologia

platônica se conectam aos *ideai*. Na *theoria* os objetos delimitados, duráveis, estáveis e presentes são percebidos contemporaneamente e vistos como distintos uns dos outros; a verdade, para os gregos, é *aletheia* — termo que, literalmente, significa aquilo que não está escondido, o que explicita e expõe o objeto. A verdade da ideia de Platão funda a filosofia como ciência – *episteme* para os gregos — e evoca aquilo que está bem firme na perspectiva visual.

A desvocalização do *logos* garantiria a verdade como presença. O pensar projeta sobre o falar a sua conquista visual, subordinando, assim, fala a pensamento. O *logos* “descobre uma tração irresistível em direção ao universal” (CAVARERO, 2011, p.61). Quanto mais a palavra se despir de seus componentes fônicos, quanto mais ela se “consistir na pura cadeia de significados contempláveis pelo pensamento sem qualquer mediação” (CAVARERO, 2011, p.61), mais próxima à verdade ela se tornará. Para o logocentrismo, a voz é o limite da palavra, a sua imperfeição, a causa principal pela qual a verdade se torna inefável e supérflua. A voz, nessa ótica, impediria os significados de se desvelarem, em sua imediata presença, ao olhar noético.

Porém a desvocalização do *logos* não pode impedir que a voz parasitada pela palavra passe a turvar o domínio visual e contemplativo em que o *logos* foi gerado. Um sopro e o improvável do pensamento sempre estilhaçam a soberania do visual. Falta ar à metafísica para sustentar o voo das palavras. A voz perturba a filosofia mesmo que ela não tenha a pretensão de levar em conta a singularidade do sujeito.

O filósofo Jacques Derrida, em *Gramatologia*, faz uma crítica aberta ao pensamento ocidental por sempre ter privilegiado o logocentrismo em detrimento da voz, da singularidade do sujeito, da diferença, do novo, do além do fecho de um único significado. Contra a falácia da tradição metafísica, Derrida (2011) defende a existência da escritura (*écriture*), que não está sujeita a um Eu auto-consciente. Um texto vale pelas diferenças que transporta, pelo novo que veicula, porque, na escrita, tudo é diferiçã e diferenciação de sentido, duas circunstâncias que esse filósofo junta no neologismo *diferência* (*différance*). O sentido de um texto não compreende uma verdade fixa, mas sim uma espécie de convite ao leitor na participação de um jogo desconstrutivo, em que a verdade última é sempre adiada e o caminho sempre aberto a uma multiplicidade de sentidos.

Ao contrário do logocentrismo, a voz produz eventos dinâmicos, contingenciais e transeuntes por natureza. Os sons irrompem, surpreendem e

interferem no pensamento estável, imóvel e objetivo do ocidente. O que caracteriza a voz não é o *ser*, foco de interesse metafísico, mas sim o *devir*.

Como nos diria Didi-Hubermann (2011, p.81), em uma frase apocalíptica, reconheceríamos o devir. Uma frase-voz seria “envio” (*envoi*), que nos indicaria a “via” (*voie*), em um enunciado que nos convocaria a um “venha!” (*viens*). É, também, em uma frase-voz que ouviríamos o sopro, a respiração das palavras, que nos garantiriam que, ali, nessa frase, há um outro, há um ser humano.

Ítalo Calvino, citado, em epígrafe, por Cavarero (2011, p.15), em seu conto “Um rei à escuta”, nos dá uma definição interessante da voz. Para ele uma voz significa que “existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes.” Para Calvino, “uma voz põe em jogo a úvula, a saliva.”

Didi-Hubermann e Calvino se aproximam do pensamento de Lévinas, citado por Cavarero (2011). Para este filósofo, o ato de respirar testemunha a proximidade dos seres humanos e confirma a comunicação entre eles como uma exposição recíproca que precede qualquer iniciativa. O respirar é um ato involuntário, passivo, uma comunicação profunda, uma troca em que um inspira o ar expirado pelo outro. Esse ato, Lévinas o classifica de fenômeno e o denomina de pneumatismo (CAVARERO, 2011, p. 48).

O pneumatismo garante uma proximidade absoluta entre os humanos desmentindo qualquer isolacionismo. O hálito, que sai da boca, troca com o ar respirado de outra boca, escava as profundezas dos corpos até o pulmão. O respiro, movimento que o ar faz de entrar e sair dos corpos, deixa um rastro sonoro e ritmado nos mesmos, pois o seio nasal se comunica diretamente com o aparelho acústico. Como nos diria Celan (1996, p.54), qualquer mudança na respiração e, acrescentaríamos, qualquer mudança no rastro rítmico e sonoro da respiração, é poesia.

Lemos uma intenção, na escrita de Maria Gabriela Llansol, em ensinar-nos um caminho que visa atingir a *língua sem impostura*, em dois recortes em *Parasceve*:

    Não é metáfora. É uma hipótese irônica. Porque seria muito estranho que não houvesse ritmo entre textuantes. O caminho – a grande batida da inquirição – tem batidas próprias. No espaço onde estivemos, estaremos e sempre estamos, o texto não se escreve com sentido, mas com ritmo. [...]

    pode escrever-se dentro, a partir de fora, como faz o realismo. A estaca apoia a árvore. A árvore cresce, a estaca apodrece. É mais prático

escrever dentro, de dentro. É o ponto de vista da seiva. Nem sempre é possível, é a arte de jardinar. A mulher

Ouvia a voz, era a sua estaca. O grão corria pela voz, a seiva. Alguém infância cantava. No jardim onde está, neste momento, ela ouve um ruah nos ares. ( LLANSOL, P. p.151)

Como o respiro e a batida do coração, a escrita de dentro, a poesia inscrita do ponto de vista da seiva opera com a voz em um ritmo que se manifesta na palavra ao regular-lhe os acentos, as longas e breves vogais, o abrupto corte das consoantes, as modulações, as assonâncias e as pausas. A voz, na poesia, comanda a semântica; adquire destaque em relação ao “querer dizer”; torna-se potência de criação; causa prazer em brincar com as palavras e acompanhar os ritmos do corpo.

Enquanto a tradição metafísica prioriza o “o quê” do dito, “o que se” fala do eu autônomo e soberano, a filosofia de Lévinas prioriza o *quem* do dizer. O “Quem fala”, o “Quem me chama” é, antes de tudo, a singularidade aberta à respiração do outro. É essa singularidade que se anuncia, originariamente, no jogo consciente do ritmo e da ressonância. A palavra, então, longe de ser somente uma cópia da ideia, entrega-se ao ar de uma canção que se delicia na boca e no ouvido. O “Quem fala”, o “Quem me chama” é a voz sem dicção, como poética do texto. É a pergunta do homem livre para Llansol.

Henri Meschonnic, em seu livro *Linguagem, ritmo e vida*, explicita certos traços de subjetividade no texto, tal como o reconhecimento da fala na escrita, no funcionamento da linguagem enquanto ritmo, gestos, mímicas, entonações, enfim, como o que, do corpo, pudesse escorrer pela escrita. O ritmo de um discurso se aproximaria do movimento da voz na escrita, como índice da presença de um sujeito em sua manifestação gestual, corporal e subjetiva na linguagem.

Como o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico, à esfera oral, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ela não se ouve o som, mas o sujeito ( MESCHONNIC, 2006, p. 43).

Júlia Kristeva repensa, também, a *phoné semantike* aristotélica, em seu livro *La révolution du langage poétique*, citado por Cavarero (2011). Essa filósofa, psicanalista e crítica literária resgata a voz, não apenas enquanto matéria sonora da

língua, mas, sobretudo, como ritmo vocalizado das pulsões corpóreas que ancoram o “falante” à carnalidade de sua existência. O sujeito e a palavra se constroem por obra de um processo da significância, essa construção se apoia no biológico e na economia das pulsões inconscientes. Na emissão sonora da palavra, pulmões, garganta, boca, língua e ouvidos gozam de um certo prazer musical de que a ordem do semântico usufrui e que, ao mesmo tempo, limita. Assim, como o gozo da musicalidade dos fonemas, o prazer rítmico da sucção na cavidade oral inscreve um rastro de infinito prazer. A voz precede a palavra e torna possível uma linguagem que carrega esses rastros invisíveis. Ao contrário do pensamento, que tende a habitar o mundo imaterial das ideias, o discurso assim concebido é sempre uma questão de corpo pulsante e desejo. (CAVARERO, 2011, p.162/163)

Em sua pesquisa sobre a voz na filosofia, Adriana Cavarero, também cita Hélienè Cixous. Para esta escritora feminista e professora universitária francesa, a voz nasce em um tempo materno de prazer no qual ela se mistura com o leite, segundo o ritmo de sucções doces e generosas. Corpórea, pulsante, aconchegante como o seio da mãe que nutre a criança, a voz flui e inunda, como um canto, inaugurando a musicalidade da língua. “Fui criada com leite e palavras [...] na língua que falo ressoa a língua de minha mãe, menos linguagem que música, menos sintaxe que canto de palavras”, nos diz Cixous. ( CIXOUS apud CAVARERO, 2011, p. 168-169).

Há uma língua que eu falo, ou que me fala, em todas as línguas. Uma língua ao mesmo tempo única e universal que ressoa em cada língua nacional quando são os poetas que a falam. Em cada língua flui leite e mel. E nessa língua, eu sei, não tenho necessidade de entrar: ela brota de mim, flui, é o leite do amor, o mel do meu inconsciente. É a língua que as mulheres falam quando não existe ninguém para corrigi-las. (CIXOUS apud CAVARERO, 2011, p.169)

O poeta e medievalista Paul Zumthor, em seu livro, *A letra e a voz*, cria uma espécie de prestígio conceitual para a voz e para o corpo. A voz, por se apresentar enquanto tom, ritmo e presença corporal, não se reduziria à palavra oral e se ofereceria à escrita como pura enunciação. Ele acrescenta, ainda, que a captura da voz não estaria no significado semântico do texto, mas na ação materializadora do discurso poético, na maneira como o discurso é transformado em voz, na expressão e na presença corporal, na tênue fronteira entre a voz e a letra, ou seja, na “performance”. Esse recorte do pensamento de Zumthor parece ressoar na frase de

Llansol: “O corpo e o poema são chamados para formar um ambo”( LLANSOL, OVDP, p.25)

Em *A linguagem e a morte*, Giorgio Agamben investiga a presença da voz inaudível, no campo da linguagem, partindo do conceito de enunciação, trabalhado por Émile Benveniste. Esse autor propõe distinguir, na enunciação de um discurso, escrito ou falado, a presença dessa voz associada a uma intenção ou manifestação de conteúdos pré-verbais que não encontram expressão no enunciado e, sim, na enunciação.

Nessa concepção da voz, Barthes (2004b) nos propõe um certo avanço ao distinguir um texto transcrito de um texto escrito. Ele nos diz que, da fala à transcrição, algo se perde, e o que se perde é da ordem do corpo, ou seja, perde-se a teatralidade das palavras, as pausas e os gestos silenciosos, as interpelações e os ruídos sonoros. Portanto, a voz vai além do compromisso de comunicar e de expressar alguma mensagem. Trata-se de uma sonoridade que busca uma articulação, não tanto entre o sentido e a linguagem, mas entre o corpo e a língua.

Seguindo o pensamento barthesiano, podemos também avançar na articulação entre a língua e o corpo. Toda arte, assinala esse autor, está no sopro das palavras, no grão que a voz transporta. E onde se dá a ouvir o “grão da voz”? Na garganta, “no espaço em que o metal fônico adquire consistência e se recorta, é na máscara que explode o significante, fazendo brotar, não a alma, mas o gozo” ( BARTHES,1990, p.240).

A escrita, quando é do próprio sujeito<sup>26</sup>, não viola a voz do silêncio, ao contrário, a inclui. Tocar esse limite é tocar nos vestígios da anterioridade absoluta daquele que, de acordo com Blanchot (2005), ousou ouvir a voz do “*canto das sereias*”. Voz esta que integra a constituição do sujeito, revela o abismo da significação e deixa um efeito de escrita no corpo.

---

<sup>26</sup> Trata-se aqui de um sujeito assujeitado às leis do inconsciente. Nos ensinamentos lacanianos, o sujeito é o efeito de uma operação significante, ou seja, o que representa um significante para outro significante.

## **b) Voz: *litura* que escreve o desejo**

“O sopro de vida é leitura”. (LLANSOL)

A voz e sua musicalidade fazem e constroem o percurso moebiano entre o sujeito e o Outro nos ensinamentos lacanianos. Lacan concorda que a produção da voz envolve tanto a respiração quanto a cavidade da boca. Porém, acrescenta que, “a respiração não se corta, ou se ela é cortada, é de um modo que não deixa de engendrar algum drama. Nada se inscreve em um corte da respiração se não é de um modo excepcional” (LACAN, inédito, [1958/59], aula 20 de maio de 1959. Tradução própria). Embora a respiração e o ritmo sejam pulsações, “a respiração é alternância vital, ela não é nada que permita, sob o plano imaginário, simbolizar precisamente o de que se trata, a saber, o intervalo, o corte” (LACAN, inédito, [1958/59], aula 20 de maio de 1959. Tradução própria). Essa simbolização do corte, do intervalo, ficará, nesse nível do orifício respiratório, a cargo da voz enquanto resto que se inscreve em ponto de letra. É esse resto-voz, sem significação alguma, que interessa à psicanálise. Interessa porque esse objeto-dejeto invocante é “alguma coisa que se corta, que se escande”. (LACAN, inédito, [1958/59], aula 20 de maio de 1959. Tradução própria).

Barthes (1990, p.240) diz que não ouvimos respirar um traço técnico, somente o ouvimos recortar uma frase. Parece que Roland Barthes e Jacques Lacan concordam que a arte de fazer com a letra, ponto reduzido de toda significação, essa inscrição de dejeto (in)sonoro, está mais no equívoco, na musicalidade e no ritmo que no sopro e na respiração. O interesse de ambos se dirige para esse rastro apagado, para essa letra desmanchada de todo o sentido, que um resto de voz deixa, ao escorrer, sem representação, do encontro amoroso entre a língua e a música. Desse encontro, assinala Lacan, algo inapreensível, pela representação, cai do órgão da fala. Nem tudo se apreende pelo sentido e é isso que nos obriga a mudar nossa perspectiva de leitura e a inventar um método próprio. Sim, há um outro mundo que deseja ser lido. Assim, não só podemos ler os significantes com os seus significados na linha da compreensão, mas também podemos aprender a “ler sobre” a letra-rastro que, por obra e graça daquilo que cessa de não se escrever, nos convida a percorrer os intervalos que se abrem entre “o Mundo e a Restante Vida” (LLANSOL, LL1, p.99).

Há escritas que exigem silêncio, o balir de uma cabra pode perturbá-la e levá-la à metáfora. O projeto de escrita llansoliano propõe -nos, então, “uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagens onde não há poder sobre os corpos [...] fora de todo contexto religioso, ou até sagrado” (LLANSOL, LL1, p 121. Vide Anexo A). Paisagens que exigem um demorar calmo e distraído de “leitura sobre” os espaços vazios inscritos/escritos no livro. *Um beijo...* é uma dessas literaturas que se fazem ouvir quando aquilo que silencia, desenha ainda mais um risco. É este “mais ainda” que, muitas vezes, nos permitirá ouvir a musicalidade do indizível. Literaturas como esta, Lacan as denomina de “lituraterra”. *Litura*, palavra latina que indica tanto cobertura quanto rasura. Assim, lemos com Llansol que, nesse tipo de literatura, somos convocados à uma “terra de lituras”, e que somente nos importa saber em que real se entra.

“A ideia de rasura implica uma sucessão de traços que se recobrem, cada um deles buscando em seu gesto, como tentativa de aproximação, a palavra apropriada para designar aquilo que se quer dizer” (MANDIL, 2003, p.50). Sublinhemos essa passagem: a ideia de rasuras sucessivas em busca de certa aproximação da palavra mais apropriada para designar aquilo que se quer dizer. As “lituraterras” testemunham esse movimento, essa busca de dar certa grafia à voz que é puro silêncio, rastro-resto (in)sonoro, em nós.

Percorrer as *lituras* exige uma leitura que se apoie mais na musicalidade da língua que nos semblantes aristotélicos da ficção; que se permita romper com a ideia de historiografia, para construir certa acomodação daquilo que se perdeu da memória e se alinhavou aos fragmentos de sua tênue lembrança; que se deixe percorrer pelas ruínas dos sentidos rasurados e reduzidos e que se satisfaça, na palavra, pela vertente de sua materialidade sonora.

Há também certo efeito de “lituraterra” sobre o corpo. A voz, como elemento de opacidade nos enunciados, é, para esta dissertação, o veículo mais importante desse efeito. Como se o texto lesse pontos desconhecidos do corpo e o chamasse a experimentar, no próprio corpo, a intensidade de ser tocado no ponto íntimo e delicado do sujeito: o desejo. A voz que escreve o desejo convoca uma leitura no fio da navalha, no “dar-me a ler no insabido de mim” (VAZ, 2014, p.38). Não se tem dúvida que essa é uma experiência perigosa e que nos exige cautela, mas também não podemos negar a existência de um certo prazer de, ao ser ludibriado, brincar com a

língua no osso da palavra, de capturar ou mesmo de inventar a palavra que mais se aproximaria daquilo que, no corpo, insiste em dizer.

Um texto assim usufrui do imaginário não para criar sentidos e significados mas para fazer escrita, circunscrever o vazio por delimitação – um envelopamento do ar, como nos diria Roland Barthes. Uma “leitura sobre” admite, com isso, o uso de outras formas de leitura. Por exemplo, uma forma que componha com a materialidade cantada do legente, com o elemento real do seu significante: “lalangue”. Esse é um dos equívocos de Jacques Lacan acolhido pelo mesmo e trabalhado como um dos termos mais importantes e originais de seu ensino. “Lalangue” seria constituído pelos traços de gozo do inconsciente que se inscreveriam a partir do ritmo, da dança e da musicalidade do canto materno, como uma espécie de língua original do sujeito.

Alíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de alíngua, essa alíngua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, alíngua dita maternal, e não por nada dita assim. (LACAN, 1985 [1972 – 1973], p. 188)<sup>27</sup>

Nas “liturateras”, ler a partir de “lalangue”, pode levar o legente a usufruir de uma concepção da linguagem como ele próprio a vive e obter satisfação não mais nos representantes da representação, mas a partir da prática da letra, do esvaziamento do sentido, do gozo que se extrai da palavra. Assim, o que se “lê sobre” essas *lituras* está mais próximo da escrita original do sujeito que da sua língua oficial. Ao homenagear Marguerite Duras, ouvimos Lacan dizer que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (LACAN, 2003, p.200), ou ainda, converge com a página em branco da nossa constituição. Nas palavras desse psicanalista:

---

<sup>27</sup> Concordamos com Haroldo de Campos, no que se refere à tradução, em português, deste equívoco. Este poeta discorda da tradução proposta em português: “alíngua”. Em suas palavras: “diferentemente do artigo feminino francês (*La*), o equivalente (*a*) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação (*afasia*, perda do poder de expressão da fala; *afásico*, o que sofre desta perda; *apatia*, estado de indiferença; apático, quem padece disso; *aglossia*, mutismo, falta de língua; *aglossa*, o que não tem língua). Assim, *alíngua* poderia significar carência de língua, de linguagem, *alíngua* seria o contrário absoluto de *plurilingue*, *multilingue*, equivalendo a “*deslinguado*”. Ora, LALANGUE, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua. É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela “função poética”, uma língua que “serve a coisas inteiramente diversas da comunicação” (CAMPOS, 2010, p. 184). Entretanto, manteremos, em alguns recortes do Seminário 20 de Lacan, a tradução de *Lalangue* em “alíngua” por uma questão de respeito à tradução utilizada.

A ideia que faço do escrito [...] é a do retorno do recalcado.[...] É como letra que, na maioria das vezes, vejo retornar o significante, justamente o significante recalcado. Então, que a esse significante eu dê a imagem de uma letra. [...] A letra vem no lugar do significante que retorna. Ela surge ali para marcar um lugar, o lugar de um significante que, por sua vez, é um significante que se espalha, que, pelo menos, pode espalhar-se por toda parte. [...] É preciso haver uma espécie de transmutação que se opera de um significante à letra, quando o significante não está presente, está à deriva, cai fora. (LACAN, 2012 [1971-1972], p.25-26)

A escrita/leitura enlaça essa coisa que, em nós, está recalcada, e, portanto, se ausenta. Como escrever/ler o branco da história ? Como grafar a palavra que insiste em não se inscrever?

Nuvem e melodia são as duas faces da matéria. Nada se esvai; tudo passa de monte em monte, de mão em mão, ouvindo-se. Como se o reverso da história me chegasse numa dobra, e eu o visse a entreabrir-se ligeiramente, e já as minhas mãos recebessem só nuvens. E, no entanto, eu escrevo... (LLANSOL, F, p.30-31)

Llansol sabe da impossibilidade de escrita e sabe, também, que é no ato da escrita que se cristaliza um fazer cuja temporalidade é a de um instante. Abramos então, nossas mãos a fim de sermos ouvidos pelas duas faces da matéria, nuvem e melodia, e, pelo efeito da “palavra iniciante”. Reiniciemos a “leitura sobre” *Um beijo dado mais tarde*. Contudo, abramos o livro na última página para nos depararmos com um final. Sim, há um ponto final no livro. Mas o fim do romance é provisório, ele insiste em continuar a se inscrever... Insiste...Um pouco mais ainda. É aí, nesse “mais ainda”, nesse *encore*, como é nomeado *O Seminário, livro 20* de Jacques Lacan, neste *un corps* (em corpo) que o texto parece tomar fôlego e se abrir novamente ao insistente começo. Eis a dobra moebiana, “começofim”, em que a escrita llansoliana nos (re)lança, a fim de recebermos o reverso da história e aprendermos a “ler sobre” o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, as cópias da noite, o passeio nocturno, o afecto do negro.

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio

nocturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma. Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam. (LLANSOL, BDMT, p.112-113)

Agarremos o vazio, o silêncio que as “imagens-nuvens” nos trazem. E aí permitamos que somente uma única palavra caia no texto. Mas não uma palavra qualquer. Sabemos com Lacan que o sujeito só tem um significante que o representa junto ao saber inconsciente. Chamemos esse significante, juntamente com os textos llansolianos, de ponto-**VOraZ**. Busquemos capturar a palavra, o ponto-voraz das imagens fugazes. O indizível é feito de nós mesmos e está contido na nossa palavra, na nossa “palavra oracular, iniciante”, como nos diz Blanchot. Na incessante busca de nos aproximarmos dessa palavra, a escrita/leitura se abeira da música para desconstruir o centro das identificações, isto é, a instância egóica.

Eu  
eu  
canto. ( BDMT, p.15)

Sim, o que cai do eu, escorre de um ponto-**VOraZ**: é letra, significante do real, canto, música, **VOZ**.

Para Lacan, a questão não é uma língua que não fosse de impostura, mas sim um discurso que não seria do semblante.

Será possível, do litoral, constituir um discurso tal que se caracterize por não ser emitido pelo semblante? É essa pergunta que só se propõe pela literatura de vanguarda, a qual, por sua vez, é fato de litoral: e, portanto, não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada senão a quebra, que somente um discurso pode produzir, com efeito de produção. (LACAN, 2003, p.23)

Recolhemos esse recorte como flores japonesas que, como este mesmo psicanalista assinala, convém colocar na água para vê-las desdobrarem-se (LACAN, 2005c, p.71).

Sublinhemos a palavra quebra. Talvez resida nessa palavra algo que possa indicar-nos o relevo de outro discurso, “um discurso tal que se caracterize por não ser emitido pelo semblante”, um discurso que não seria do semblante. É “fato de litoral”. Eis aí a geografia por onde se desenhariam também as paisagens llansolianas.

### c) A voz, a pulsão invocante e a pulsão da escrita

porque o criar me fala, com verdade, do que quer, metade ao ouvido, outra metade directamente na boca, e a metade restante no silêncio do meu sexo (LLANSOL)

Sem a língua que balia, sem a língua da metáfora, da representação, *Um Beijo dado mais tarde* recolhe Témia, a *rapariga que temia a impostura da língua* para não cair no inefável. Témia herda o lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente, a voz. Esta figura acompanhará a obra, o texto, a Casa e a leitura, assumindo, no seu âmago, o fogo indestrutível da linguagem.

O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua transparente é herança da *rapariga que temia a impostura da língua*. Por isso eu tenho que encontrá-la, e trazê-la para fora da sua nostalgia infinita. E não só. Da intersecção das duas línguas \_ a que se ouvia balindo, e a que nasceu do sangue \_ voou o Falcão, ou Aossê feito ave.

(LLANSOL, BDMT, p.7).

A escrita llansoliana parece conhecer os caminhos lacanianos que desenham o objeto da pulsão invocante: a voz. Témia herda o lugar da intersecção, do corte que, pela teoria laciana, é o lugar onde o sujeito se suspende ao encontrar o oco da significação, o vazio do Outro. Um lugar onde “não há nada que, no nível do significante, garanta, autentifique em que quer que seja a cadeia e a fala significante” (LACAN, inédito, [1958-1959], aula 20 de maio de 1959. Tradução própria). Porém, há um enigma em torno desse lugar que não deixa de se relacionar com uma certa potência de criação (LACAN, 2005a [1962-1963], p.338).

Se pudermos forçar uma aproximação entre o ensino de Lacan e a escrita de Llansol, diríamos que o que Témia herda é o lugar que o “objeto a” ocupa no campo do Outro. Poderíamos dizer que esse objeto é a nomeação de um intervalo, sinal da falta, da perda, índice do corte por um lado; mas causa, vida, movimento, índice de potência por outro lado.

Diremos que o objeto a é o furo na estrutura do inconsciente, se admitirmos três condições prévias: o furo é, primeiro, o polo de atração que anima o sistema (causa); a força desse furo é chamada gozo ( mais-gozar); e por ultimo, o gozo, mais do que um turbilhão de energia no

centro desse oco, é um fluxo constante que percorre as bordas do furo (NASIO,1993, p.97)

Para Lacan, no instante em que o sujeito se esvanece diante da carência do significante do Outro, esse objeto se torna o suporte ao redor do qual se produzirá algo que se fará vir do imaginário. Em outras palavras, o sujeito, ao tentar se reconstituir, se autenticar, se reunir na demanda dirigida ao Outro, fracassa. A operação desse processo é puramente de divisão. O sujeito se divide e o movimento se detém, ou vice-versa. Sobra, então, um resto que não diz de um todo do sujeito. Todas as vezes em que o sujeito tentar se nomear, se referir, se apreender é aí, precisamente, que ele não irá se encontrar. O sujeito só poderá se interrogar como ser de seu inconsciente, nos intervalos, nos cortes do discurso. Entretanto, na medida em que o quociente que o sujeito busca atingir fica em suspenso, a aparição do resto, do “objeto a” vem substituir a carência no nível por onde o próprio sujeito, suprido, traz o regaste. E é essencialmente aí que ele tira de sua própria substância para sustentar diante de si a ausência de significante.

É interessante pensarmos neste paradoxo: é, exatamente, como forma de corte que o “objeto a” mostra-nos a sua forma. Como? O que resta de uma operação de divisão instaura a passagem a uma função significante, que é o índice, a marca de um significante que extraiu o sujeito desse estado primeiro para (e)levá-lo à posição de sujeito inventor de seu próprio caminho (LACAN, inédito [1958-1959], aula 20 de maio de 1959. Tradução própria).

Essa passagem, esse movimento, na teoria lacaniana, é chamado de circuito pulsional. Nessa teoria, Lacan desenha quatro percursos pulsionais que contornam o “objeto a”. São eles: o circuito da pulsão<sup>28</sup> oral, da pulsão anal, da pulsão invocante e da pulsão escópica. No caso da pulsão invocante, que é o circuito que nos interessa, o significante que extraiu o sujeito desse estado primeiro, como assinala Lacan, caiu do órgão da fala: a voz.

Lacan marca a especificidade da pulsão invocante em comparação aos outros circuitos pulsionais e diante do Outro. Por quê? Pensemos na relação sujeito e o Outro: de um lado o emissor de um grito originário que se ignora como sujeito; de outro, um

---

<sup>28</sup> De acordo com FREUD (1915), a pulsão é um conceito limite entre o psíquico e o somático e nos aparecerá “como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida de exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo.” (FREUD, 2004, [1915], p. 148)

receptor que se posiciona como aquele que interpretará o grito como uma suposta demanda. A resposta do Outro, a recepção e a suposta interpretação desse grito aleatório, transformam-no em “demanda a”, demanda dirigida a alguém. É nesse movimento de se dirigir a alguém que ele sai do lugar de um ser invocado pelo grito e se eleva à posição de sujeito invocante, já capturado pela linguagem.

Porém, sabemos que a operação de entrada na linguagem é de divisão e que nem tudo é capturado pela significação do Outro. Um resto de grito, de voz, se perde inaudível do/no corpo, deixando certa *litura* na constituição do sujeito, como assinala Lacan, deixando uma certa “rasura de traço algum que lhe seja anterior”(LACAN, 2003, p.21). Assim, num primeiro tempo, que Lacan denomina de mítico, é a voz daquele que ainda não possui a fala, o *infans*, ou, ainda, do “sujeito do gozo, que, ao ser emitida e capturada pela significação do Outro, se perde como objeto primordial. O objeto voz é uma das formas de corte, do/no corpo, que advém do desejo inconsciente como suporte corporal e, portanto, pulsional de um enunciado. Lacan assinala que:

[...]as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer.  
Esse dizer para que ressoe, para que consoe [...] é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é. Porque o corpo tem alguns orifícios, dos quais o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cerrar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz ( LACAN, 2007, [ 1975-1976], p.18-19)

A “rasura de traço algum que lhe seja anterior” constrói uma imagem, na teoria lacaniana, muito próxima ao que a escrita llansoliana constrói para si, quando se refere à textualidade: a imagem de litoral. Para Lacan, a noção de litoral se distingue da noção de fronteira. Esta última seria a marca simbólica entre dois territórios de natureza homogênea; a primeira seria o encontro entre dois mundos heterogêneos: o simbólico e o real, o dizível e o indizível, a “linha da linguagem” e a “praia calma da destruição” (LLANSOL, BDMT, p.35). A figura da descontinuidade, de “uma rasura de traço algum que lhe seja anterior”, indica a impossibilidade de trânsito de um campo ao outro. A voz que escreve o desejo nas entrelinhas de *Um beijo...*, se inscreve nesse ponto litoral, à beira da descontinuidade, em ponto de letra, como um sulco, uma escavação.

A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz por sua boca “ao pé da letra” não lhe conveyo desconhecer, como poderia a psicanálise negar que

ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo? ( LACAN, 2003, p.18)

Sublinhemos a última parte da citação acima: poderia a letra “negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo?”. Pensemos na escrita que convoca o litoral ao literal, lida por Lacan da planície siberiana.

Essa imagem surge aos olhos de Lacan a partir de uma viagem de retorno, que este fez, vindo do Japão. Lacan se atém em figurar a letra como uma escrita litoral entre uma dimensão simbólica e uma dimensão real. Ao avistar, por entre as nuvens, a planície siberiana, com seus sulcos e cursos d’água, ele se pergunta se não seria nessa paisagem que poderia encontrar os elementos capazes de demonstrar a escrita do real.

O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era material em suspensão.

Essa ruptura que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro, e sobre a qual afirmei que a ciência opera ao perpassar o aspecto, não será também por dar adeus ao que dessa ruptura daria em gozo que o mundo, ou igualmente o imundo, tem ali pulsão para figurar a vida?

( LACAN, 2003, p.22)

De um lado as nuvens, conjunto significante, ou ainda o que Lacan chamaria de semblante. É o campo do simbólico, desenho que enforma e nomeia uma imagem em diversas formações. Do outro, as escavações sobre a planície, causadas pelas chuvas: os riachos e os cursos d’água. Entre as nuvens e a planície, uma descontinuidade. De um campo a outro, um salto, uma travessia: “se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era material em suspensão”. As nuvens, repletas de umidade, vão tornando-se espessas, ou seja, vão-se carregando de gotículas de vapor d’água. Inchadas, elas acabam descarregando chuvas intensas sobre a planície. As chuvas sulcam, marcam a terra em inscrições variadas. Em seguida, preenchem esses sulcos com as águas excedentes da queda. Então, a partir dessa leitura sobre a planície siberiana, podemos pensar a escrita sob dois ângulos: como um sulco escavado pelo que restou e caiu da redução dos excessos de significantes, no caso as nuvens, ou ainda, podemos pensar a escrita como um receptáculo dessa precipitação. Assim, Um Beijo... é lido por nós , não só como um

texto que busca “atingir a língua sem impostura”, mas também, como um texto inscrito por uma segunda língua (a voz) que escava o vazio em uma superfície plana e preenche seus sulcos com precipitados de gozo ( fulgor, fascínio).

Sim, entre um corpo e uma folha de papel em branco, há uma descontinuidade. Um excesso de “material em suspensão” habita o corpo. O branco de um folha pode acolher os precipitados desse excesso, desejosos de inscrição. Um corte na língua que bale, uma operação lógica no corpo da palavra, pode vir a precipitar, a romper, a dissolver “o que constituía forma, fenômeno, meteoro”. Dessa ruptura o que escorre do corpo é uma intensidade vibrátil e (in)sonora, desejosa de se inscrever. O papel é uma das superfícies que ela encontra para se inscrever. No romance a ouvimos ressoar nas linhas e entrelinhas do texto, fulgorizando as letras.

Para Lacan, a emissão dessa voz não é escandida, porquanto ela é simplesmente *pneuma, flatus*. Em *Llansol*, a voz, que Témia nasce para acompanhar, também não é escandida, ela somente principia a nascer. Sublinhemos aqui, as palavras: *pneuma-flatus* e “principia”. Aqui, novamente, as articulemos à “palavra iniciante” de Blanchot.

A pulsão invocante é uma pulsão que precisa de um endereçamento. Porém, um endereçamento sem muita garantia de que a carta chegará ao seu destino. Eis a aposta de um grito originário. A força desta pulsão obriga-nos a ir mais além, exige-nos tradução num ponto de intradutibilidade. Por isso ela produz saber e impulsiona-nos à escrita, no sentido de afirmação da ausência. Um discurso pode ser sem fala, mas não pode ser sem voz.

E eu singularizo-me pela  
pulsão da escrita,  
luz preferida.  
[...]

quando me sobrevém a pulsão da escrita,  
muitas vezes faz meus trabalhos  
como se escrevesse, e a escrita cai a nossos pés, tão secundária.  
(LLANSOL, CJA, p.31-32)

Que saber é esse que se inscreve em nós, singularizando-nos? O que nos chama, ou qual a chama que impulsiona à escrita?

Sim, somos todos atraídos por esse ponto inacessível. Sofremos o impulso de formular perguntas ao furo intraduzível da nossa estrutura; caminhamos em busca de

uma certa forma que viria capturar alguma tradução; somos movidos pela intensidade e pela gravidade da força que emana desse furo. Llansol nomeia esta força de “pulsão da escrita”.<sup>29</sup>

Mais que uma exigência de escrita, a “pulsão da escrita” busca afirmar a existência do furo da linguagem; mais que as belas letras do cânone literário, essa pulsão esculpe palavras sem nenhuma importância útil; mais que um meio de comunicação, essas palavras transportam, em seu próprio corpo, a potência da vida: poalhas de luz. Sim, a força que move a vida está nos restos de luz, nas intensas migalhas vindas “de um tempo perdido fora do tempo, a pairar agora, interminavelmente agora, com força de atração no ar – poeira. Atraem-se formando nuvem muda, ou escultura disforme, que clama sem rosto ou voz. Que corpo suportaria dar-lhe a justa voz?” (ANDRADE, V. 2006, p. 20-21). Que corpo suportaria a pulsão da escrita?

Ouçamos Maria Gabriela Llansol, antes de trabalharmos essas questões:

#### **A escrita como verdade**

Não sou portadora de uma verdade porque a verdade não pode ser transportada, mas sofro o impulso de formular perguntas à verdade que vejo como ajuste. Os seres têm um sentimento final de que há um lugar onde chegarão à sua coincidência.

Para cada um, a sua.

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

#### **A verdade como matéria**

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

A “pulsão da escrita”, a pulsão invocante e o chamado de um homem livre se constroem no apelo incessante à verdade. Pulsão, chamado que nos lança num apelo sem garantia, potência, grito, “rasura de traço algum que lhe seja anterior”, gesto justo

---

<sup>29</sup> Sobre a “pulsão da escrita”, remetemos o leitor à pesquisas de Vania Maria Baeta Andrade, em sua tese de doutorado: *Luz preferida : a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*; pela FALE/UFMG, Belo Horizonte.

mas desconcertante. Desse lance de dados, desse ato de fé<sup>30</sup>, um sulco é arranhado e “celebra as taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indescritível” (LACAN, 2003, p.205). Assim como o poeta, o legente é o acontecimento, no texto, que lê de través essa arranhadura; que arranca do além, o além; que constroi possibilidades de se saber-fazer aí, no centro atrativo de um corpo; que consente em habitar “o espaço íntimo das palavras vertiginosas”. Vania Maria Baeta Andrade nos convida a escutá-lo:

Ao ouvir o poeta estranho dizer: *a poesia ocupa o centro do corpo*, vi que ele habitava o espaço íntimo das palavras vertiginosas, que seu corpo e o corpo da palavra estendiam-se möebianamente, e forçavam as dimensões da paisagem a abarcar, e arrancar, do além [...], o além: um átomo, monádico, pujante, incompreensível, concentrado em ponto de letra ( ANDRADE, V. 2006, p.232).

Ao ouvir a estranha escrita do poeta, escutamos, também, a estranha voz que nos escreve e a qual nascemos para acompanhar. Assim,

Se ele dissesse que era *o luar libidinal*, eu escutaria a letra pulsional; se ele dissesse que era um corpo estendido no rés do chão, eu escutaria uma palavra escrita na palma da mão; se ele dissesse que diria *aos que dormem tranquilamente a comer o amor: “a abóboda celeste acaba de ruir”*, eu escutaria o estrondo que arruinou nossos conceitos esclerosados e nos deixou abismados no ponto zero da narrativa; se, então, ele me convidasse a considerar *as actividades práticas do silêncio*, eu escutaria o som do cinzel, a pena d’escrita a criar um vaso milenar, com seu *vazio vislumbrado*; se ele dissesse que *a liberdade de consciência sem o dom poético* não avançaria, eu escutaria que a prática da letra é uma atividade ética e estética; se ele dissesse que o vestido era *o xale da mente a cobrir o jardim que o pensamento permite*, eu escutaria que não há metáfora nem metalinguagem para quem vislumbra a superfície de um poema de papel. ( ANDRADE, V. 2006, p.232)

É nessa escuta, é nessa transmutação que a voz narrativa pode, assim, ser lida na figura de uma Casa, de uma Estátua ou de um Jardim.

---

<sup>30</sup> “Ato de fé. Leio em *Noli me tangere*, de Jean-Luc Nancy, uma feliz diferenciação entre crença e fé. A crença colocaria ou suporia no outro, ou num outro, uma igualdade na qual ela se identificaria e se reconfortaria (o bem, a salvação estariam situadas aí, naquilo em que se chega a crer). A fé deixar-se-ia endereçar pelo outro, um apelo outro, desconcertante, lançado a uma escuta que ela mesmo desconhece. A fé, então, pareceria implicar a escuta de um saber do não sabido, que atua e faz ato. [...] Trata-se, pois, de uma escuta, de ouvir nossa própria orelha escutar, de ver nossos olhos olhar o que os faz abrir, e que se eclipsa no ato dessa abertura.”( ANDRADE, V. 2006, p.187)

**d) “Ler sobre” a voz, “escrever com” a voz : um método de leitura/escrita llansoliano**

O pensamento não é o raciocínio, é um feixes de reflexões, de sentimentos, de visões que se encandeiam e abrem caminho aqui. ( LLANSOL)

Escrever com o dedo indicador na boca, sinalizando aos pensamentos que se calem; copiar textos diversos para que “a mão se meta no pensamento”( LLANSOL, CL1, P.17); ler em voz alta escutando uma voz (in)sonora se inscrevendo; e, “encoberta pela mesa”( LLANSOL, CL1, p.21), percorrer, em silêncio, diários, cadernos, manuscritos, textos, desenhos e registros de sonhos de quem visa “escrever para que o romance não morra”. São métodos de leitura/escrita que esta dissertação lê como sendo caminhos que Maria Gabriela Llansol percorre para tentar atingir a língua sem impostura.

“Sobre” *Um beijo dado mais tarde*, lemos que seria um percurso que partiria de um “heterobiografema”, escolhendo, colhendo e acolhendo “palavras, bagos, asas, nadas, gumes, grãos de pó, como quem forma um puzzle”(LLANSOL, ATJ, p.31). O que funda *Um beijo...*, como já dissemos, não lemos que reescreve a história autobiográfica da escritora, “mas recolhe a nódoa, a mancha, os restos de uma vida terrestre”(LLANSOL, ATJ, quarta capa). Para Llansol, “o texto é formado por gotas vigilantes numa toalha branca” (LLANSOL, ATJ, p.41). Gotas que nos vigiam e, ao caírem, indicam-nos o caminho do fulgor. A questão é que elas não caem facilmente para um sujeito que se organiza em torno de uma estrutura neurótica, é preciso certa distração, uma espécie de drible na censura da consciência. Então, deixemos a toalha estendida no chão e acompanhemos os distraídos passos llansolianos, para permitirmos que as gotas desejosas de inscrição escorram do corpo, sem nenhuma pretensão, neste texto.

Recortemos uma cena, de *Um beijo dado mais tarde*, em que a estátua de “Ana ensinando a ler a Myriam” parece ter a intenção de ensinar-nos a “ler sobre” a voz que se inscreve no romance. A estátua representa, para *Um Beijo...*, “uma ideia. A bela ideia de uma imagem perene”(LLANSOL, BDMT, p.117), e para este texto, a

intenção de se ensinar a “ler sobre”. Recortemos um fragmento do livro, onde essa estátua, que ora é um manuscrito, ora é um quadro e ora é uma cena se apresenta:

Sou uma figura minúscula dentro deste dia, e não invejo a transparente chave de ler que há na estante da sala fechada porque quero uma igual sem o saber ainda; abro a porta retendo a minha chave nos dedos porque aquele é o quarto do bem-amado. As persianas estão descidas como sempre; vê-se na escuridão, ou na sua luz, um manuscrito em que Ana está ensinando a ler a Myriam, Ana sentada numa cadeira, com o livro aberto no colo, Myriam de pé, a olhar um dos textos, recebendo o seu beijo na boca. Se a leitura, segundo Ana, for realizada na visão, ela tirará da estante ardente a chave de leitura, e oferecê-la-à a Myriam. Que perturbação forte é a que invade a semi-penumbra até a trazer para dentro do livro, esteja ele aberto, fechado, ou de pé sobre a lombada. Nada sei do Amante a não ser que ele tomou um rosto; do sexo para a melodia da palavra há um caminho. Olho os lábios da vulva aberta na página. Primeiro, imaginar as sílabas sem corpo; escondo-as no armário de torcidos e tremidos que está perto de mim. Fim do livro, fim do prazer, fim da Escola onde as mãos são o que escondem verdadeiramente. A alma da hora da minha morte passou naquele instante. Eu olho-a, e sossego, achando-a “eu, e bela”. Derramo o sexo de Témia em “**mais belo**”( LLANSOL, BDMT, p. 57).

Deixemos que, além de Ana, a estátua, Llansol ensine-nos, também, o caminho de “ler sobre” as “gotas vigilantes” que escorrem despreziosas e mancham, com uma grafia muito íntima, a toalha. Façamos recortes em algumas entrevistas que esta escritora realizou, a fim de aprender a direção dessa caminhada. Este método “consiste no dar-se silêncio sem ler”, ensina-nos Llansol. A despreensão em “ler sobre” um texto nos exigiria certa “atividade prática do silêncio”, ou seja: “*o sossego de sair, a alegria de não interceptar as vozes que me falam*”. E essa escritora continua: “é uma dádiva muito grande que se faz ao texto de um outro: construir-lhe silêncio à volta”( LLANSOL, E, p.29).

Escrever sem interceptar gotas vigilantes nada tem a ver com ficção. A inscrição dessas gotas é a potência da voz, em captar o sumo de uma realidade, pois é no sumo que mais nos aproximamos das ‘mutações interiores de energia’”( LLANSOL, E, p.54), que podemos, não só experimentar, mas também transmitir, em texto, os mundos que atravessamos. Trata-se, então, da criação, da “pulsão da escrita”, da impulsão para o aprofundamento das fontes de alegria de viver. Escutemos mais um depoimento de Llansol dado em suas entrevistas:

Disse que eu escrevia livros de ficção. Eu não os encaro como tal. Porque são realmente livros baseados numa observação íntima do meu percurso enquanto corpo, enquanto pessoa [...]. É o produto de uma experiência que se aprofunda e de uma transmissão em texto dos mundos que eu atravesso [...]. Do que se trata é da criação, em paralelo e

em espelho, de determinadas realidades que vão exprimindo as minhas mutações interiores de energia [...]. Por isso, eu não lhes chamo ficção, mas uma pulsão para o aprofundamento das fontes de alegria de viver. (LLANSOL, E, p.53/54/55)

Se alguém nos perguntasse, referindo-se a *Um beijo dado mais tarde*, este livro é bom? Responderíamos: ele não é bom e nem ruim, é um livro interessante! Sobre o quê ele fala? Vasculharíamos a memória e diríamos: uma casa, um filho morto, uma filha malcriada, os amantes, uma serva, um pai. Só isso? Insistiria, com certeza, o Alguém. É... Só isso! Não lembraríamos de mais nada...

O que nos resta à memória quando fechamos esse livro são, somente, fragmentos. Porém, quando permitimos que o silêncio acalme os pensamentos – lembremos que para Llansol, “silêncio é nada escrever quando ainda há texto” (LLANSOL, BDMT, p.102) – ou, ainda, quando sonhamos, vivenciamos, em nossa mente, uma invasão súbita de frases, cenas ou mesmo palavras. Escrevemo-las como quem agarra algo que irá desaparecer rapidamente. Abrimos o livro e, ou não as encontramos, ou, quando as encontramos, não são exatamente como as escrevemos. Mas uma certeza fica: são *flashes* de *Um beijo...* *flashes* que vieram para se dizer em nós. Acolhemo-los.

A potência da voz está nos estilhaços, nos fragmentos biográficos, que se inscrevem, por uma contingência, nas páginas desse livro. São eles que podem fazer falar restos mudos da nossa história. O “ler sobre” e o “escrever com” (com os rastros de voz, com um escritor, com um livro, com um acontecimento...) abrem-nos um caminho em que se pode vivenciar não só um *corp’a’screver*, mas também um “corp’a’ler”, ou seja, um corpo a ser, também, lido, incessantemente, pelo texto.

Uma experiência dessa é, primeiramente, despreziosa e culmina no esquecimento daquilo que se leu. Llansol ensina-nos que a finalidade de ler não é guardar na memória; mas “deixar-se atravessar pela leitura” (LLANSOL, F, p. 116), para que ela se estenda infinitamente em nós. Quantas vezes esse livro foi lido? Por quanto tempo suportou-se ficar diante desse livro, arrancando palavras do corpo? Essas são perguntas cujas respostas pouco nos interessam; o que importa é o efeito desse encontro que nos convoca a tomar posse, integralmente, da herança que restou do Outro, a nossa própria estrela, o nosso traço biográfico irrepresentável.

A finalidade de ler não é guardar na memória. Eu esqueço-me do que leio mas encontro-me, ao cair da noite, com ele. O fundamento da minha leitura é a pergunta seguinte:

“Por quanto **tempo** lês um pequeno período extenso?”

Por um Segundo, um minuto, um ano, toda esta noite, ou toda esta vida? Ler estende-se pelo tempo e quer o espaço do dia-a-dia para projectar a sua sombra. Ler estende-se por vertentes desconhecidas, e eu leio pouco, mas infinitamente. Desses metais preciosos escolho um metal, e torno-o integralmente minha estrela. (LLANSOL, F., p.116)

Em sua tese de doutorado, *Biografia como método – A escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*, Cinara Araujo pergunta-se qual seria o material biográfico, presente na obra dessa escritora, “que insiste em funcionar como um método, descontínuo e inesperado de escrita”(ARAUJO, 2008, p.136). Sim, há um material biográfico que está sempre em deslocamento, compondo uma espécie de segredo da linguagem. Esse segredo cintila, incessantemente, buscando a palavra que mais se aproximaria daquilo que insiste em não se inscrever. O “é-feito” de escrita é causado pela cintilação desse material. Mesmo quando ele não é lembrado por sinais, o brilho irrompe nos sonhos, nos atos falhos, mostrando a sua insistência em não se inscrever. Capturar gotas incapturáveis, para Maurice Blanchot, é promover a passagem da “suprema indeterminação para o extremo determinado” (BLANCHOT, 2011b, p.90) e, para Llansol, “trazer para fora da sua nostalgia infinita” (LLANSOL, BDMT, p.7).

Esse resto de material biográfico inapreensível vem de um corpo real. Corpo que sabe qual é a sua experiência e o que vive. Corpo que traria as marcas ilegíveis de sua própria existência. Corpo que se dá a ler na língua sem impostura.

A partir de alguns depoimentos de pessoas ( citemos alguns mais próximos: Lucia Castello Branco, Vania Maria Andrade Baeta e João Rocha) que conviveram com Maria Gabriela Llansol, em sua casa, na cidade de Sintra, colhemos um fragmento de sua rotina. O interessante deste fragmento é que parece ser a primeira cena que vem ao pensamento quando essas pessoas tentam descrever a cidadã Maria Gabriela. A importância desse fragmento, para esta dissertação, é que lemos, na cena contada, certa técnica que visa atingir a língua sem impostura.

Contam-nos eles: como de costume, Maria Gabriela reorganizava, de tempos em tempos, os objetos de sua casa. Não no intuito de decoração de uma sala ou de um quarto, mas na intenção de extrair da reorganização, da movimentação, um método de “leitura sobre” um mundo figural, “sobre” um resto de cena que pudesse se transpor ao papel. Uma “leitura sobre” uma escrita que acontecia no instante em que seu olhar pudesse pousar naquele determinado encontro com e entre os objetos. Para ela, as

plantas e os objetos eram vivos e escreviam continuamente; os animais também escreviam. A intenção era se colocar “com” a cena e “ler sobre” as escritas que os objetos, ao se encontrarem, poderiam vir a desenhar diante de seus olhos. Assim, a copa de uma árvore, muitas vezes, “escrevia com” o olhar de Llansol, a nuvem pairando lhe dizia, o anão de jardim desejava, a estátua de Sant’Ana ensinava-lhe a ler, a clorofila a chamava para uma outra paisagem, o cão a questionava, o jardim pensava.

Sublinhemos aqui a diferença dos textos llansolianos com a escrita realista. Um sabugo de milho, ao se transformar em Visconde de Sabugosa, nas mãos de Monteiro Lobato, nasce, dorme, come, lê e vive diversas aventuras somente no livro. Uma estátua religiosa sobre uma superfície sempre foi, para Llansol, Ana ensinando a ler a Myriam, uma cena viva, continuamente dizendo-se e inscrevendo-se à espera do olhar que a leia e da voz que a escreva. Parece que, em Llansol, o livro é somente um espaço onde o desejo – esses dizeres, essas inscrições – adquire uma grafia e se materializa no papel.

Sim, Llansol não escreve para contar sobre a vida de um personagem; mas seus livros nos levam em conta, ele nos contam...

\_\_\_\_\_o que é que este livro vos contou?  
Talvez um mau silêncio. O silêncio da Casa contra uma criança.  
Mas o silêncio final só foi no dia 22 de Maio de 1991. Nesse dia, fechei definitivamente essa Casa, a onde jamais poderei voltar.  
Em cada sala completamente vazia, gritei os nomes de todos; desejei que o caminho da glória os envolvesse e que Assafora, o mais simples e ingênuo de todos eles, obtivesse o lugar de palhaço a que aspirara. Para ela, também gritei com entusiasmo:  
“Graça e glória para ti.”  
Aí continuou a metanoite,  
Que culminou no *Prêmio* concedido, ou não concedido, à vossa história humana, tal como a consegui narrar, por outros humanos.  
(LLANSOL, LL1, p. 116. Vide Anexo A)

## CAPÍTULO 4

### A “LEITURA SOBRE” , O AMOR E A VOZ

#### a) O que *Um Beijo...* vos conta?

Na realidade, só  
uma língua insistente é uma  
língua verdadeira. ( LLANSOL)

O livro conta-nos que havia uma Casa construída pelas sombras da morte. Pairava, sobre ela, uma maldição, uma má-dicção. Ela se escrevia, em *Um beijo...* sob a pena da língua do mal-dito, rastros de dor ilegíveis. A voz que se inscreve no romance anuncia-nos que a Casa deseja ser lida de um outro lugar, de um outro modo. O texto, logo na primeira página, corta a língua da impostura e se deixa fulgorizar pela voz.

Esse desejo de transposição, que lemos como sendo um desejo da Casa, carrega o sentido barthesiano de música – do mal-dito ao não-dito. Roland Barthes define a música como uma qualidade da linguagem, que se relaciona mais com aquilo que não é articulado por ela, a linguagem. Nas palavras de Barthes:

No não-dito, vêm-se instalar o gozo, a ternura, a delicadeza, o contentamento, todos os valores do mais delicado imaginário. A música é, ao mesmo tempo, o expresso e o implícito do texto: é o que é pronunciado (submetido à inflexão), mas não é articulado: é aquilo que está simultaneamente fora do sentido e do sem-sentido, inteiro nesta *significância*. (BARTHES, 1990, p.252)

Sublinhemos as palavras de Roland Barthes: a música é o expresso e o implícito ao mesmo tempo; ela é pronunciada, mas não é articulada; ela é o fora do sentido e o sem-sentido, simultaneamente. Contudo, esse teórico nos diz que o encontro da música com a língua escreve o impossível de se inscrever. Pensamos então, e aqui juntamente com BLANCHOT (2011a, p.46), que esse traço, impossível de se inscrever, se escreve cantando “a palavra de boca fechada”, “silêncio ainda e silêncio que se entoa, que se faz timbre de voz”, no espaço de impossibilidade.

No canto falado (*Sprachgesang*) que encontramos particularmente em nossa época como entrada da voz, a primeira nota é produzida/não produzida, já que os lábios permanecem fechados; na segunda, a boca se abre ligeiramente, lançando-se a ela e detendo-se como um sopro; a terceira nota, que coincide com a primeira palavra do poema, é também a primeira a ser cantada, emergindo com maior força por ser a primeira a deixar a esfera não musical. Houve portanto uma reticência (uma vergonha?) em cantar, em reconciliar canto e palavra e a “palavra de boca fechada”, silêncio ainda e silêncio que se entoa, que se faz timbre de voz. (BLANCHOT, 2011a, p.46)

Ouvir, em *Um beijo dado mais tarde*, o canto que, “silêncio ainda e silêncio que se entoa” coincide com a primeira palavra do poema, palavra esta que se faz apenas timbre de voz e toca nos valores mais delicados do imaginário, é ler a musicalidade do gozo, da ternura e do contentamento que se inscreve no texto.

LACAN (2008 [1968-1969], p.13) ensina-nos que é somente no “fora do sentido” dos ditos que podemos existir como um pensamento que não se pensa. Com os textos llansolianos, aprendemos que, para existirmos como pura paisagem e escrevermos na grafia da Restante Vida, é preciso que estejamos “a falar com o dedo na boca, sem acordarmos os nossos pensamentos, nem Deus, nem os gatos que dormem” (LLANSOL, LL2, p.36). Para a psicanálise, é o pensamento, o *Vorstellungsrepräsentanz*, que representa o fato de que existe o não representável (LACAN, 2008 [1968-1969], p.269); no discurso, não se almeja exprimi-lo, mas causá-lo. A causa, fonte de criação no discurso, se destaca no ponto da não representação, deixando passar aquilo que existiu, se perdeu e se constituiu em um saber. Eis a potência que emana da falha.

Escritos por um pensamento que não se pensa, mas se diz, se canta, incessantemente, como uma voz murmurada, contínua e submersa à linguagem daquele que o escreve, os textos llansolianos não podem, realmente, ser lidos com a razão, com o conhecimento social, cultural e coletivo. Eles exigem imaginação, ferida e solidão de viver.

Jean Genet assinala que a beleza tem apenas uma origem: a ferida (GENET, 2003, p. 12). E esta é o que há de mais singular e diferente para cada um de nós. Preservamo-la, pois é para lá que nos dirigimos quando queremos deixar o mundo por uma solidão temporária, porém profunda. Por solidão, esse escritor define não a condição miserável, incomunicável e abandonada de um ser humano, mas o ponto de “realeza secreta” que o habita, o espaço onde “o conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável” se faz canto. (GENET, 2003, p. 40)

Maria Gabriela Llansol, em carta enviada ao evento de celebração, em 2006, por ocasião do Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, no qual, pela segunda vez, um livro seu, *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*, foi agraciado, escreveu:

Querida falar-vos a partir do livro *Amigo e Amiga*, hoje aqui festejado. Querida contar-vos, com todo o afecto, que logo a seguir a este escrevi outro livro, ainda inédito, a que dei o nome de *Os cantores de Leitura*. Fala da entoação da leitura, do seu canto e da aprendizagem de ler e escrever como música. Entre o ler e o cantar o lido fica um espaço, algo enigmático, de meditação. Sei que tenho um dom – o humilde dom de escrever. (LLANSOL, 2004)<sup>31</sup>

Sublinhemos :“Entre o ler e o cantar o lido fica um espaço”. Nesse espaço, algo enigmático pode manifestar-se, também, àqueles que não tem como ofício a arte de escrever. E aí, quem sabe, o humilde dom da escrita possa surgir. Maurice Blanchot assinala que é no espaço do “entre” que o dom como “supremo ato de liberdade” pode ser vivenciado. O escritor livre de si liberta “a obra da sua preocupação, liberta o sagrado contido na obra, dá ao sagrado a si mesmo, à liberdade de sua essência, à sua essência que é a sua liberdade”(BLANCHOT, 2011b, p.191). Para Llansol, “o dom poético é[...] a imaginação criadora, própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais” (LLANSOL, LL1, p. 120. Vide Anexo A). Ela nos adverte que, sem o dom poético, a liberdade de consciência definharia (LLANSOL, LL1, p. 120.Vide Anexo A).

Em um espaço intervalar, o dom, a escrita e a leitura em voz alta se enrodilham, guiando-nos na aprendizagem do “delirar” sobre um texto e do “escrever como música”. Se pudermos ir sonorizando a expressão de Llansol – “cantar o lido”, “cantarolido, cantarolindo...” –, poderíamos escutar algo da ordem de uma enunciação que ressalta de uma frase e abre-nos a novas imagens sonoras que se escrevem. Nessa aprendizagem enodada da leitura, Ana, a estátua, parece convocar-nos ao que há de mais secreto na linguagem: a música e o desejo. Eis o enigma da voz, aquela que nasce no lugar da língua sacrificada. Roland Barthes assinala que toda relação com a voz é amorosa, pois ocupa o lugar privilegiado da diferença e é, por excelência, um objeto de desejo Barthes (1990, p.248). O “grão da voz” testemunha o encontro amoroso entre a língua e a música. Ponto ínfimo, sumo da voz, essa mínima

---

<sup>31</sup> Essa Carta se encontra na íntegra no site: [espacollansol.blogspot.com/2014/03/llansol-no-brasil-1.html](http://espacollansol.blogspot.com/2014/03/llansol-no-brasil-1.html)

partícula da língua, para aqueles que se organizam psiquicamente em torno da estrutura neurótica, é a materialidade sonora falando sua língua materna, a musicalidade das e nas letras cantando a sua significância ( BARTHES,1990, p.39).

Como a maioria dos termos barthesianos, apreender o “grão da voz” em um conceito fechado é redutor, portanto, só nos resta certa aproximação. Diríamos, como o próprio Barthes nos autoriza, que o “grão da voz” se relacionaria com a noção de “geno-canto” formulada por Julia Kristeva:

O *geno-canto* é o volume da voz que canta e que diz, o espaço onde as significações germinam do ‘interior da língua em sua própria materialidade’; é um jogo significante estranho à comunicação, à representação (dos sentidos), à expressão; é essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua – não a língua que diz, mas a volúpia de seus sons-significantes, de suas letras: explora o trabalho de língua e a ele se identifica. É, palavra simples, mas que deve ser levada a sério: a dicção da língua. ( BARTHES, 1990, p.240)

O “grão da voz”, então, teria a ver com um certo volume da voz que canta e da volúpia dos sons-significantes da língua que, incessantemente, se inscrevem em nós. Roland Barthes (1990) assinala ainda que, para que o jogo das vogais deslize no tapete da significância e receba o seu sentido voluptuoso, as consoantes, aquelas que emitem sons de corte, ao serem articuladas para atingir determinada clareza de sentido, devem ser patinadas, para que recuperem “o desgaste de uma língua que vive, funciona e trabalha”( BARTHES, 1990, p.241) .

Deixemos que nossos corpos e nossas feridas se componham com o canto-poema inscrito em *Um beijo....* A partir do método de leitura llansoliano ( todas as coisas são vivas e desejam se fazer ouvir), escutemos uma voz única, vinda daquele canto que se propõe a cantá-la, arqueando “o som que torna visíveis os adormecidos cantores de leitura invisíveis”(LLANSOL, CL, p.131). Há, contudo, na voz das coisas algo que perdura, até mesmo depois de se ter perdido o sentido. Sim, o seu timbre vibra, ainda mais, como uma trovoada, da qual não saberemos se se aproxima ou se nos deixa.

Permitamos então que o “cantarolido” abra-nos a porta para um outro mundo: um mundo fugaz, ínfimo e poético. É lá, nesse espaço intervalado, que a relação amorosa entre uma língua e uma voz dará luz à poesia. É nesse espaço que a poesia poderá saltar sobre nós a qualquer instante (BORGES, 2000, p.11), renovando-nos a

cada salto. Sim, “a arte acontece a cada vez que lemos um poema” (BORGES, 2000, p.15). Porém, não é para qualquer um vivenciar um afeto dessa intensidade, apesar da música soar para todos. Estar aberto a essa voz é consentir em abrir-se ao fora da linguagem; é nada saber *a priori*, todas as vezes em que se volta ao texto; é nada saber qual pedaço do nosso corpo cairá e, se essa libra de carne, como nos diria Lacan, ressuscitará na escrita.

Escrever buscando atingir a língua sem impostura é saber que essa escrita é efeito de travessias pelos campos da morte; é saber que essa escrita dobra sobre si mesma, no encontro com um corpo que a componha, que a re-escreva, que a mantenha viva e ardente. Para BARTHES (1975), um texto ardente é aquele que pousa em nossas mãos e nos queima como um fogo, vicia como uma droga e nos causa uma “desorganização enigmática”, que nos exige escrita. Não se trata de uma escolha do Eu. Estamos em outro registro. Um texto assim convoca-nos a um desejo decidido e contesta “o constrangimento mercantil” da literatura. Ou seja, não lhe interessa qualquer público, mas aquele “legente”, único, sensível e aberto ao além da verossimilhança, à experiência com e pela escrita e, também, às novas travessias que o texto possa vir a convidá-lo.

É legível o texto que eu não poderia reescrever [...], é escriptível o texto que leio com dificuldade, exceto se eu transferir completamente o meu regime de leitura. Imagino agora (certos textos que me são enviados o sugerem) que existe talvez uma terceira entidade textual: ao lado do legível e do escriptível, haveria qualquer coisa como o receptível. O receptível seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzindo continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escritor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, guiado por um pensamento de impubescível, atrairia a seguinte resposta: não posso ler e nem escrever o que você produz, mas eu o recebo, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática. (BARTHES, 1975, p.127)

## **b) A “leitura sobre” a escrita do desejo da Casa da Domingos Sequeira**

O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas podem avizinhar-se. Os animais “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo” – onde poderiam eles jamais se encontrar; a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? Mas esta, ao desdobrá-los, não abre mais que um espaço impensável. (FOUCAULT)

Ler de fora da série do humano, para Llansol, tem relação direta e profunda com o encontro amoroso entre certo texto e determinado leitor. Sim, estamos no campo do amor. A estátua de Ana anuncia-nos que ler é uma espécie de sexo (a leitura nos penetra profundamente e reproduz a escrita) e um tipo de ato (no instante de ler, algo acontece ao sujeito, uma mutação, dir-nos-ia Llansol; como se aquele que ousasse abrir(-se a) o livro sofresse uma modificação radical em sua vida). Não se trata de amor narcísico, em que o leitor possa se identificar com um determinado traço do texto, seja no nível do enredo, do personagem ou mesmo da narrativa. Trata-se de um acontecimento no instante de ler.

Um acontecimento assim se aproximaria da frase que Maria Gabriela Llansol enfatiza na quarta história da quarta capa do livro *Ardente Texto Joshua*: “Confronta a arte de viver da amorosa com a exigência da ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente”(LLANSOL, ATJ, quarta capa). A composição dos corpos, do ponto de vista espinosiano; o confronto, como nos ensina Llansol; ou ainda, o *per* de perigoso, embutido na palavra *experiência*, são efeitos desse encontro. De tão intenso, só se sai dele de “tímpanos perfurados” e “olhos vermelhos”, como assinala Gilles Deleuze.

Esse confronto, como nos diria Llansol, esse encontro amoroso, como esta dissertação assinala, no ato da leitura, extrai o silêncio daquele que ousou escrever “para que o romance não morra”, daquele que se lançou em um projeto de escrita, buscando atingir a língua sem impostura, daquele que teme a impostura da língua (escutemos também: *t’aime* a impostura da língua). É essa voz sem dicção, submersa em um canto da língua (escutemos o equívoco na palavra canto: indicando um lugar na língua e, ao mesmo tempo, sua musicalidade) que convoca a leitura a ressuscitar, pelo fulgor, pelo amor, as letras mortas do texto.

Permitamos, então, como assinala o excerto a seguir, que essa leitura nos penetre profundamente, deixemos ouvir o chamado da voz que escreve o desejo no (e do) texto, pois esse encontro poderá conduzir-nos, aos poucos, a um movimento de expansão da escrita, rumo ao “aprofundamento das fontes da alegria de viver” (LLANSOL, E, p. 55). A composição dos corpos, a pulsão da escrita e a alegria de viver são as últimas e as definitivas aspirações que um texto ardente possa vir a ter.

Alguém que lê profundamente é penetrado pelo que lê. E, digamos, essa penetração é uma penetração expansiva, não é uma penetração que fique ali para utilidade própria. Ler, o bem ler, é algo que se dá imediatamente

no movimento seguinte. E é assim que eu compreendo o amor e as relações da sexualidade, que não estão centradas em órgãos determinados, mas que abrangem a totalidade do corpo e que existem para que o belo se perpetue, o prazer de estar, etc. Por isso é que eu considero a leitura uma espécie de sexo, porque de facto penetra profundamente, penetra profundamente e reproduz. ( LLANSOL, E, p.57-58)

Como dito, anteriormente, em meio ao emaranhado de vozes desejosas em serem lidas em *Um beijo dado mais tarde* – Assafora, a nuvem pairando, a serva, a estátua de Ana ensinando a ler a Myriam, Filipe, o irmão morto, Gabi, Témia... –, escolhemos ler sobre a voz do desejo da Casa da Domingos Sequeira. Por que escolhermos a Casa? Primeiramente, porque é o espaço perdido da infância de Maria Gabriela Llansol que ela escolhe para ressuscitar, no texto. E, também, porque a “Domingos Sequeira é um lugar de diferente mistério”( LLANSOL, BDMT, p.61).

Nessa Casa habitava um mau silêncio, conta-nos o livro. Havia, também, uma solidão dos objetos deixados pela morte. A Casa desejou ser lida, apesar do mal dito que pairava no ar, de um outro lugar. O livro foi a ocasião em que a Casa encontrou para germinar “Témia, a rapariga que temia da impostura da língua”. Essa rapariga nasceu no texto, também, para ensinar-nos a “ler sobre” o(s) objeto(s) empoeirados pela dor, os sopros ilegíveis que movimentam as cortinas e a (in)sonoridade cravada nas paredes da Casa. Témia, então, foi gerada pela Casa, desenhada pela escrita, tecida pelas letras e esculpida por uma voz que buscou escrevê-la, no ponto de origem da estrutura humana, com a língua sem impostura. “Crio-me sentada à beira de minha origem”(BDMT, p.9), escutam os dizer.

“Lemos assim este livro”: Témia desejou que essa história a levasse para “fora de sua nostalgia infinita”( LLANSOL, BDMT, p.7), transportasse a Casa das sombras à sombra de uma Casa, elevasse os objetos vazios e abandonados à dignidade de Coisa (LACAN, 1988 [1959-1960], p.140-141) e ressuscitasse os nomes da infância, reduzidos, hoje, às mais sombrias lápides, em corpos vivos habitando e escrevendo o texto.

A Casa vestiu-se com a língua de Témia, aquela que “ainda é uma semente no homem amante”( LLANSOL, BDMT, p.53), para dar voz ao mau silêncio; daí, formou-se o elo da escrita e da leitura.

Se fosse o último vestido desse lugar,  
que voltava do avesso na rua,  
eu dá-lo-ia a Myriam recordando “quem recebe olhos, recebe  
lágrimas”. É o sítio onde o caçador se oculta. E também a agitação da

cortina quando a criada Maria Adélia, ao fim da tarde, ia à porta, e desejava, no pescoço, ou na nuca, ou no ar, o beijo do Senhor. Eu aproximo-me deles, estou a subir por eles, e escrevo, no vazio deixado pelo espaço que os separa “o vazio do beijo”. Eu não existo ainda mas, de um olhar trocado entre ambos, corro para o interior desse lenço,

de que conheço a cambraia dos sentimentos. Sou uma semente no homem amante, nada mais do que o receio de um mal e, ainda que assim seja, sinto que a relação entre a casa e a rua é a de uma alegria nascente. (LLANSOL, BDMT, p.52-53)

Esse Livro conta-nos que entre a Casa e a rua há “uma relação de alegria nascente”; Témia, que ainda não existe para a linguagem, germina no texto para que a Casa se alinhe à rua e faça sua travessia: do mau silêncio que a escreve na dor à voz que lhe escreve o desejo. “Lemos sobre” a Casa da Domingos Sequeira que o mau silêncio que a habita tem uma relação direta com a morte, com o irrepresentável na linguagem – o irmão abortado indica-nos essa má-dicção sob a língua e Témia, através da palavra, deseja fazer ressoá-lo. Relembremos este momento no livro:

[...]“sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a *rapariga que temia a impostura da língua* e que queria”,  
através da palavra,  
fazer ressoar fortemente,  
o seu irmão morto. (LLANSOL, BDMT, p.12)

Lemos, então, que a Casa desejou ser lida não mais (ou não só) pelo significado que engessa o significante e impossibilita o desejo. Ela buscou ir além da representação, deixou-se escrever com a voz que se inscrevia por entre seus espaços vazios, tomou posse dos restos deixados pelos mortos, limpou-lhes a poeira, ressuscitou a estátua de “Ana ensinando a ler a Myriam” para que um aprendizado de “leitura sobre” se iniciasse, deu luz a Témia e se lançou à rua, consentindo atravessá-la em busca de uma grafia da voz.

Essa grafia exigiu da Casa a construção de um corpo que suportasse a inscrição da voz e sustentasse o fascínio da leitura. Um texto mudo, sem fulgor não interessa. Assim, o texto buscou construir um corpo textual para Témia. Primeiro, deu-lhe um sonho: sair fora de sua nostalgia infinita – limitou-a a uma cifra –, depois, causou-lhe o desejo de modificar a voz do pai:

A voz de meu Pai tem que ser modificada:  
Pai nosso,  
que estais no céu,  
seja feita,  
seja feita,  
toda a verdade  
sobre a vossa figura,  
incluindo o negro, o rosa,  
e a fidelidade da vossa serva. (LLANSOL, BDMT, p. 22)

Um pai, o homem amante da serva da Casa, o homem que gera um filho morto. Irmão, palavra indizível na Casa habitada pelo mau silêncio, mas que abriga, em sonho, “a rapariga que temia a impostura da língua”.

“Esse anel é de ouro?”. “Não”, é uma jóia de possuir o mau silêncio, profundamente mudo, *o mau silêncio* que perseguiu *a rapariga que temia a impostura da língua* e a diminuiu na sua altura quando ela quis chegar – pela via única -, ao fulgor da palavra. (LLANSOL, BDMT, p.17)

A Casa anuncia-nos o confronto entre o anel de possuir “*o mau silêncio*” (a impostura, o tamponamento que o significado de “um irmão morto” faz no furo da linguagem) e a busca em atingir a língua sem impostura.

Pensemos na obra llansoliana que introduziu no mundo um dossiê de significantes novos. Com esse dossiê, o romance criou recursos simbólicos que, de certa forma, possibilitou a passagem da voz de um pai real à voz de um “pai, \_\_\_\_\_ Rei qualquer de papel” ( LLANSOL, BDMT, p. 111). Numa superfície de papel, a possibilidade de um risco gera um apelo ao pai ( pai, aqui, enquanto a grafia simbólica daquilo que restou em um corte na palavra, na língua que balia): pois sem um vaso (pai) que contenha o fio de água nascente não há escrita do desejo em termos de voz.

A Casa da infância, a Casa da Domingos Sequeira, conta-nos que Témia precisa banhar o anel em ouro, para que “o mau silêncio” seja enlaçado, tratado pela letra. Sim, a rapariga aspira transformar os seus atos. Ela deseja dar aos restos e à Casa o seu último sentido. “ Eu, viva, [...] fiz interpenetrar as duas casas, a que vive comigo, e a que jazia na Domingos Sequeira, com os seus restos, e cinzas de melancolia” ( LLANSOL, BDMT, P. 35).

Herdar restos, se haver com eles, exige amor que os leia; voz que os inscreva; anel de ouro que os enlace à linguagem; mas exige também cautela, pois a impostura da língua indica uma maldição.

– Durante esse hiato de tempo – entre o momento de desfazer-se do seu próprio filho, e assumir o caminho da direcção de Témia, nascida mais tarde, da cópula do Senhor com a sua mulher legítima –

a Nuvem Pairando fracturou-se de luz, tomou o aspecto de uma fenda,

e avançou para o mar durante dias, em várias degradações de sol poente; viam-se enevoados traços paralelos por detrás do fumo e a lua, centrada no seu lugar próprio, parou diante de Témia que ainda não existia como local de vibração humana; os contornos geométricos da matéria aérea transparente tinham-se feito uma flecha aguda. E, aí,

eu vi meu irmão pendurado,

palavra indizível que eu não podia sequer olhar, e muito menos pronunciar durante o crepúsculo. Mas, à direita, a luz vinha de Infausta, que principiou por ser uma pequena caveira, depois uma bola de som acumulando-se no meu próprio crescimento no seu ventre e, por fim, a mesma luz cheia de si mesma, com alguns traços vermelhos por lábios \_\_\_\_\_

são estes os meus sonhos, intraduzíveis em termos de voz, no mais alto a que chega o Sol. (LLANSOL, BDMT, p. 23)

Sonhos intraduzíveis em termos de voz, eis a dura pedra a ser escavada. “Não haverá outro modo de ler sem ser pela impostura da língua?”, pergunta-se aquela que ainda não nasceu para a linguagem. A estátua de “Ana ensinando a ler a Myriam” é o que resta a Témia para aprender a ler do fora da série do humano, ou aprender “*o bem ler*” (LLANSOL, E, p. 55) – ato permanente e profundo de ler os objetos herdados.

“Venham todos ler” \_ diz Ana, a que ensina. \_ Um de cada vez, e durante longos anos, para que o prazer dure. A jovem volta ao seu lugar, na estátua, e quebra o que lê em mil pedaços, sem quebrar o livro onde o ler circula. O testamento que leu foi-lhes lido; todos os objectos são agora \_ imagina \_ imagina \_ móveis por si mesmos \_\_\_\_\_ herdados \_\_\_\_\_ e estão presentes no acto permanente de ler. (LLANSOL, BDMT, p.25)

*Um Beijo...* abre suas páginas e chama por uma leitura amorosa (que o “*ame com bondade*”): “um sexo de ler”. Aconcheguemo-nos, então, para escutar a súplica biográfica desta Casa: “um jovem rapaz feminino”, a certeza da presença da morte. Sublinhemos aqui, “rapaz feminino”.

Apesar de Témia ainda não existir “como local de vibração humana”, a voz que se inscreve no livro deu-lhe uma vida e um corpo textual. Ela foi criada, apenas, enquanto “contornos geométricos da matéria aérea transparente”, mas foi-lhe dado o dom de aprender a “ler sobre” os restos de um tempo morto. Do seu corpo, desenhos

inscritos no ar, fez-se uma “*flecha aguda* para que Témia pudesse ver seu “irmão pendurado no vazio do beijo” .

O “vazio do beijo” ( LLANSOL, BDMT, p.23) guarda um segredo: o de ser dado mais tarde. A voz que se inscreve em *Um beijo...* risca a borda do vazio e produz a visão física da imagem de uma quimera, uma cifra – o texto a chamará de irmão. Esse risco “é-feito” de escrita na borda do segredo da linguagem e se apoia naquilo que não tem apoio: o amor. Sim, é o amor que resiste, no ar, à potência desse resto-voz. É o amor a lenha que aquece a pulsão da escrita.

Há, nesta história, um momento de *desvendamento*.  
Chama-se Sublime.

No momento do sublime desta história, que consiste em um homem estar com uma mulher como se a amasse, amando o sublime que é o encontro dos dois com outro ser, um jovem rapaz feminino, ela, tem-se a ceteza que a morte está presente.

Témia pergunta-lhes: - “Não haverá outro modo de ler?”.

E continuando,  
Diz-se que o jovem rapaz feminino  
é a gota,  
ou o último degrau que, depois de bebido,  
ou subido,  
atingirá o rosto de Myriam, no momento da elevação do  
pensamento e da beleza de expressão. (LLANSOL, BDMT, p.62)

Nessa sequência de ler profunda e lentamente, (a)colhendo e mudando restos de objetos de lugar (como Maria Gabriela Llansol faz, com seus objetos , em sua casa), que a Témia se vai re-contando a história da Casa. Conforme o recorte a seguir, escutamos, então, a Casa dizer a Témia: “vamos, rapariga, acolhe Juta, a boneca de pano, lembra? Lave-a com algodão embebido em álcool! Retire-lhe o verniz! Deixe-a no sumo da voz! Venha ler a colher de tirar sopa desta história!”

[...]à tarde, trouxe-lhe da casa que atinge o fim dos seus dias, Juta, uma boneca da infância da minha tia Assafora, de há quase cem anos; mudei-lhe o nome para Miosótis e, ao querer lavá-la com algodão embebido em álcool, tirei-lhe o verniz do peito; é nesta sequência de, lentamente, mudar objetos de lugar, desejando que o espaço que os cerca seja, em extremo, alegre aqui, que hei-de ir mostrar a Témia, na Domingos Sequeira, como era a nossa *colher* de tirar sopa.

Não será nostalgia o que sinto pela formação perdida da casa?, a procura do ar que se respira em família? **Família** terrível enquanto existia; família fortemente odorífera só por ter desaparecido?  
(LLANSOL, BDMT, p.72)

Será nostalgia de um resto de Casa perdida que insiste em não se inscrever? O chamado à escrita vem dos restos de substância de um tempo absolutamente diferente do tempo cronológico.

Nesse fora do tempo, fora da escrita representativa, alargando as fronteiras, “sem normas, sobretudo mentais” (LLANSOL, FP, p.121), Témia nasceria, conta-nos a Casa, de duas mães. Tinha de haver um homem, pois como extrair da água as cenas fulgor sem uma certa forma?

Ele perguntava-se a quem iria entregar a criança que já estava dividida, fragmentada no seu espírito, no seu espírito de linguagem. Será uma criança figural que acompanhará os elementos presentes na atmosfera das estrelas? (LLANSOL, BDMT, p.74)

— “Vem comigo. Corre ao leito extrair da água as cenas fulgor.”  
Extraí-las da água é um trabalho que exige um vaso, e grande clareza.(LLANSOL, BDMT, p.76).

O que esplende, à volta da árvore é o nada da forma: "Será por isso que duas mulheres não podem ter uma criança entre elas?".

A pulsação entre o teu coração e o meu corpo era um novo movimento de relógio [...]

Nesta tarde, foi já outro dia. A dormir a sesta, sonhaste. Era o meu lamento de criança filha de duas mulheres — filha da mesma forma. Chamavas uma, ora outra, mas não as distinguias na claridade excessiva do sonho. Um pênis suspenso no ar era o fiel da balança. À porta, o sol, invasora estrela da tarde, descobriu a fala de uma das mulheres,

que dizia:

— O desejo de fugir nos guie.

A segunda respondeu: — Se ele fugir para nós, nós fugiremos dele.

Ambas mentiam. Minha mãe e Maria Adélia.  
(LLANSOL,BDMT, p.69)

Lemos, no recorte acima, que há um lamento, em sonho, de Témia, “filha de duas mulheres, filha da mesmo forma: à volta da árvore é o nada da forma”. Porém, o nada também é uma forma, “por onde tudo se torna enigma”(BLANCHOT, 2011b, p.91). Témia chamava por uma, ora outra, mas não as “distinguiu na claridade excessiva”. Tinha de haver um homem ( apelo ao pai), “um pênis suspenso no ar, era ele o fiel da balança”. As mães de Témia não fugiriam dele.

Como assinala João Barrento:

Para escrever essa nova imagem do humano, a narrativa pede outra linguagem, próxima da linguagem do sonho, mas ‘a dormir e em estado de vigília’(BDMT, 40), isto é, dir-se-á em *Parasceve*, a ‘dirmar’, na busca da ‘palavra justa’ para este jogo de dormir sonhando e de sonhar dormindo (P. 90). Este duplo estado é a chave do próprio processo de escrita da textualidade não narrativa: ‘nesse estado, os seres mais próximos que encontrou acordada vão-se abrindo no repouso que os move...’(BDMT, 40). ( BARRENTO, 2005, p.140)

Em sonho, a voz que escreve o desejo no(do) poema ( da Casa), em prece suplica: “Pai nosso, que estais no céu, seja feita toda a verdade sobre a vossa figura”( LLANSOL, BDMT, p.22).

[...] belo, jovial, todo-poderoso, amando o belo que despediam sempre os seus olhos, a sua testa, a sua silhueta e, com um sorriso na boca, penetrou a mulher legítima que conceberia metade da rapariga ligeira **que não temia a impostura da língua.**\_\_\_\_\_ a outra metade seria acrescentada mais tarde, unida intimamente à primeira e assumiria, no seu âmago, o fogo indestrutível da linguagem.

A seguir voltou ao piano: \_\_ Acabarei aqui este acto \_\_  
disse.

De facto, ele era principalmente ouvido.  
(LLANSOL,BDMT, p.75)

Filipe, o pai, agora, já com a voz e o nome modificados, concebe, primeiramente, a “Rapariga ligeira”, aquela que “não temia a impostura da língua”; “a outra metade”, Témia ( a rapariga que temia a impostura da língua), “seria acrescentada mais tarde”. Esta se uniria a outra assumindo, “no seu âmago, o fogo indestrutível da linguagem”. Enfim, acabaria aqui, o ato do homem ( O Rei de papel), o ato de gerar corpos textuais.

Lembremos dos ensinamentos de Jacques Lacan sobre a constituição do sujeito do inconsciente. Sublinhemos a noção lacaniana de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Para este psicanalista, um significante seria constituído por um conjunto de elementos reais, traços de “lalangue”, gémem de linguagem que, poderíamos dizer com Llansol, teme a impostura da língua. Sem a intenção de forçarmos um enlace entre a escrita llansoliana e a teoria psicanalítica, mas buscando recurso teórico para realizarmos uma “leitura sobre” *Um beijo...*, poderíamos escutar um certo equívoco na palavra Témia. Este equívoco, dependendo da leitura, poderia se aproximar do termo “lalangue” criado por Lacan. Ouçamos o

inventor deste significante e pensemos se essa aproximação teria um fio de possibilidade. –

Se eu disse que a linguagem é aquilo como o que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, de começo, ela não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função da alíngua. (LACAN, 1985, [ 1972-1973], p.189)

O inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante. Este ser dá oportunidade de perceber até onde vão os efeitos da alíngua, pelo seguinte, que ele apresenta toda sorte de afetos que restam enigmáticos.[... ] A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elocubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem.(LACAN, 1985, [ 1972-1973], p.190)

Sublinhemos algumas passagens: a linguagem é aquilo que, de início não existe, ela é o que se tenta saber com relação à função de “lalangue”, é uma elocubração de saber sobre a própria “lalangue”. No que se refere àquilo que escapa à linguagem, “lalangue” articula coisas que vão muito mais além do saber enunciado. Sim, em *Um Beijo...* ( e nos outros livros de Llansol, onde a figura Témia se escreve) Témia ainda não nasceu para a linguagem, mas, nela, se vê cintilar o brilho do fogo da linguagem que deseja aquecer o seu corpo com a impostura. Lemos a expressão que acompanha Témia - “fogo indestrutível da linguagem” –, como sendo próxima a origem do sujeito, uma primeira escrita (marcas (in)sonoras apagadas). Portanto, lemos Témia como um corpo real, marca de pura significância mas inscrita no texto.

A escrita llansoliana e a teoria lacaniana parecem conversar entre si. Por exemplo, é irresistível não sublinharmos as definições dos objetos da pulsão, olhar e voz, em Llansol, quando, em *Um beijo...*, as gêmeas, fêmeas – Témia e a rapariga ligeira - se entrelaçam: Olhar, *forma acolhedora de uma queda*; Voz, melodia da forma dessa queda no fim da frase.

Por que sorriamos uma para a outra, se nos tínhamos perdido de vista? Porquê? Porque o olhar é a forma acolhedora de uma queda, e a sua melodia poderá abrir-se, deitando-se, e explodir sem mais som, no fim da frase.

Basta que uma de nós deixe de estar concentrada para que uma parte do sonho volte ao sonho; dormir assim, deixa que a mão, que mergulha no mar, encontre a sua gêmea sob a água .

É esta relação que, ao cair da noite e ao raiar da aurora, de um instante para o outro, decorre entre quem brinca no pensamento, ou no amor encontra as formas a priori do nada. ( LLANSOL, BDMT, p.77-78)

Sim, é Témia, este corpo real, que teima/teme/t'aime em queimar quando já não é possível queimar mais. É este corpo que, por uma contingência, risca o papel, se escreve e cessa de não se inscrever. Lemos, aqui, que é essa tênue chama que faz Témia viver entre “o duo de vozes que desce por um caminho de vertigem”(LLANSOL, BDMT, p. 55) e é essa chama que a faz transitar “entre vozes pessoais, com traços, superfícies, volumes, frontespícios, ou estátuas em movimento” (LLANSOL, BDMT, p. 55-56). Sim, “há uma palavra-imagem que emudece numa *cenaz fulgor*” (LLANSOL, BDMT, p.77). A voz é o pensamento do fulgor, a palavra-imagem é a sua grafia. Aquele que pensa sobre as pautas musicais inscritas pela voz habita um *corp'a'screver*.

Sabemos, com Llansol, que pensar é com o corpo. Nas palavras dessa escritora:

[...]pensar é com o corpo[...] Pensar é tentar não deixar para traz nenhum detalhe, nenhuma experiência, nenhuma sensibilidade do próprio corpo. Porque o corpo é uma realidade que nós trazemos connosco e deve ser talvez isso que aparece muito na minha escrita e que lhe dá um carácter peculiar, porque eu próprio digo, num certo lugar, que eu sou um *corp'a'screver*. (LLANSOL, E. p.59-60)

No ato da escrita, é desse corpo, dessa mão transparente que escorre a voz. Enquanto uma mão escreve no campo da impostura, a outra vai-se inscrevendo, distraidamente, em linhas expandidas, além do limite linguageiro, nos traços esgarçados das imagens tradicionais e nos fios rabiscados da compreensão. Trata-se, então, de dar à indizibilidade uma grafia dizível, nem que para isso o romance tenha que inventar uma outra forma. Ao mesmo tempo em que a mão transparente se inscreve no romance, ela escreve a falta, o desejo do sujeito. Essa mão, Blanchot (2011b) a denominaria, de “mão a que se pode chamar de doente”. Ouçamos Maurice Blanchot:

Acontece que um homem que segura um lapis, mesmo que queira soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. (BLANCHOT, 2011b, p.15)

Se a nossa intenção, aqui nesta dissertação, é a de apreender/aprender a ler aquilo que a mão transparente inscreve no romance, não podemos deixar de ler, também, aquilo que o desejo de uma Casa escreve. Escutemos, primeiramente, certo clamor e determinado movimento da Casa em construir um corpo, uma superfície onde o desejo pudesse se nomear.

O corpo é uma exigência da escrita. O Texto (aqui, escrevemos Texto com o T maiúsculo marcando que ele é vivo, ele deseja), então, exige que as gêmeas-fêmeas se enodem para construir um corpo. Para isso, é preciso que elas, Témia e a Rapariga Ligeira, se encontrem “ligeiramente vestidas”( LLANSOL, BDMT, p.77), não se pode enodar na pura nudez. Mas “a coberta não deve ter peso” (LLANSOL, BDMT, p.77), pois as gêmeas são ex-sistências extraídas dos sonhos. “O silêncio deve atravessar o ar” (LLANSOL, BDMT, p.77) e fluir com elas. Lemos sobre o livro: “Digo-lhe que devemos crer firmemente que, ao dormir, uma de nós terá um sonho com a linguagem, e que a outra falará com ela.”(LLANSOL, BDMT, p.77)

A escrita enrodilha as duas fêmeas no ponto ínfimo da palavra: a voz. A que “teme a impostura da língua” somente sonhará com a linguagem; a outra, a que nasceu primeiro e “não teme a impostura da língua”, falará com ela.

Eis uma imagem escrita na linha tênue de um litoral. Linha que escreve o quase de um instante, nas formas a priori do nada. Sim, é aí que se pode brincar com a morte, jogar seriamente às margens da língua. É o que nos resta a fazer, se desejamos aprender/apreender a ler do fora da série do humano: jogar, brincar “onde já não existe mais recurso nem controle” (BLANCHOT, 2011b, p.95).

Enrodilhadas, as gêmeas brincam de escavar a palavra:

Qual de vós é a mais pequena? Qual de vós é a maior? Há uma chama que vos corta em duas partes idênticas. Mas cada uma dessas partes são as partes principais; quando sobe a luz do dia, e o amor fica deserto, que dizer-vos do amor\_\_\_\_\_a não ser **adeus**.

Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do próprio nome:

amor sem m.  
amor sem o.  
amor sem r.  
amor sem a.

fica o silêncio em que vos dareis uma à outra, ponto final na chama. (LLANSOL, BDMT, p.92/93)

O que dizer de duas partes idênticas: gêmeas, fêmeas que se enlaçam? Talvez que sejam cifras reais enodadas. Talvez que as letras rolem do próprio nome,

deixando um resto de silêncio e a promessa de um beijo. A estrutura exige o *e*, escrito assim, ele revela certa ligação entre uma contingência e uma impossibilidade. Lembremos que a impossibilidade só se revela a partir da contingência, estamos no campo do litoral e não da fronteira.

Várias imagens se lhe apresentam, e ela afasta-as todas, uma a uma, até ao momento em que vê o seu sonho dessa noite: encontra-se num quarto hexagonal com seis janelas, a encher de pontapés um jovem animal que dá estalos facilmente com a cauda, e lhe abocanha os calcanhares. – ‘É música de ouvido’ – diz Infausta. ‘Como posso encher de pontapés um animal que me abocanha os calcanhares?’, interroga-se Témia.

Executam com precisão a divisão imposta pela luta, e saem os dois para a rua. O jovem animal perdeu no combate uma pupila ocular, mas reencontra-a porque Témia lhe oferece o *e*.

“e  
sou lúcida à noite”. (LLANSOL, BDMT, p.94)

Para BLANCHOT (2011b), esse *e* representa o espaço do poema em sua dupla ausência: a primeira seria a separação em seu instante mais trágico; a segunda, enquanto ligação, seria a palavra pura, habitante do intervalo existente entre o vazio do passado e o vazio do futuro. A palavra pura seria o “agora” do dia que nasce (BLANCHOT, 2011b, p.271). No espaço do poema que se faz a passagem de uma linguagem interior para outra totalmente exterior. O poeta é um acontecimento no texto que traduz o intraduzível. O espaço poema é:

[...] onde nada mais existe de presente, onde no seio da ausência, tudo fala, tudo ingressa no entendimento espiritual, aberto e não móvel, mas centro do eterno movimento [...] onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é sábia companheira da vida. (BLANCHOT, 2011b, p.152)

Lemos essa cena se reescrevendo, brevemente, no livro de Maria Gabriela Llansol, *Onde vais, Drama-Poesia?*: “As imagens não obedecem à lógica consciente do poeta. Captam apenas o desejo do poema. Uma imagem agarra outra pelos cabelos, fá-la abrir a boca e começa a morder-lhe implacavelmente os lábios” (LLANSOL, OVDP, p.36). A voz que escreve o desejo da Casa em *Um beijo...* necessitou de mais reinscrições para que um corpo se desenhasse em um espaço poema e a travessia da Casa se realizasse.

Sabemos com Lacan, que uma estrutura, para ser interpretável precisa de três rodilhas. *Um beijo dado mais tarde* consegue gerar somente duas: a rapariga ligeira e Témia. Lembremos uma frase escrita no livro de Llansol, *O Senhor de Herbais*, que ecoa em nós ao fecharmos *Um Beijo...*: “Era o fim do texto, mas fim provisório \_\_\_\_\_” ( LLANSOL, SH, p.240)

*Um beijo...* precisou esperar pela chegada de outro texto para ser dado : Cantileno. Nele, a Casa da Domingos Sequeira, Témia e a rapariga ligeira reiniciam o movimento da escrita como se “Cantileno” fosse uma espécie de continuação de “*Um beijo dado mais tarde*”, uma insistência, do romance, em não se inscrever.

Pousemos, então, *Um beijo...* aberto sobre os joelhos e debrucemos sobre “Cantileno”. “Lemos sobre” a frase que se repete ( como uma prece), em quase todos os parágrafos deste texto – “a voz estranha que me escreve” – a voz que busca se (riscar, grafar) escrever, insistentemente, o desejo do poema.

Eis aqui a rua e a voz estranha que me escreve.

[...]

Eu escrevo esse lugar secreto de repulsa e de atracção, onde nada se cruza,  
tudo gira, tudo e nada são apenas libidos se experimentando.

É na grande cidade e nessa rua que procuro *onde começa a voz dela a brotar corpo e libido*, e nem sempre encontro onde, mas em sonhos minhas imagens já a viram muitas vezes jorrando, a borbulhar de emoção fria e firme, com fio da vida preso às asas. ( LLANSOL, C, p. 11)

É da voz que brota “corpo e libido” quando algo cessa de não se escrever (o desejo da Casa). Portanto, essa voz é extraída( grafada) enquanto libido - vida – do ato de ler profundamente, passando a habitar um *corp’a’screver*. Lembremos, aqui, que se trata de uma escrita em sonho, uma escrita em uma paisagem extraordinária, onde os modos desgastados de ser, ter e fazer ficam encobertos. A voz estranha que escreve o desejo, ensina-nos o Texto, somos nós mesmos. Essa voz grita em nós, despertando-nos para o perigo de lermos profundamente e, ao mesmo tempo, encorajando-nos a sermos penetrados pela leitura.

\_\_\_\_\_ essa voz estranha sou eu, sonhei, na noite de dez para onze de janeiro último, que estou a andarilhar pelas ruas da cidade com uma companheira que me viera despertar propositadamente para o efeito. A cidade é de natureza tal que uma

segunda natureza extraordinária recobre a primeira, e os modos desgastados de ser, ter e fazer. ( C. p.17)

Em “Cantileno”, as imagens rodopiam, se lançam da janela da frase, se multiplicam. O Texto arde sob a leitura e adverte as imagens: “não irás mais longe sem mim”. Temerosas as imagens regressam às frases e a escrita recomeça: “nasço na ponta de um lápis, como qualquer texto venho de um sexo que se ignora, algures, deve haver um legente ou companhia.”(LLANSOL, C, p.12)

Assim, como a voz busca um corpo que a escreva, o Texto busca um amante que o leia. Sem o amor que sustente uma “leitura sobre”, a voz não escreve o desejo, não há travessia, não há movimento em atingir a língua sem impostura. Escutamos esta busca do Texto no livro de Llansol, *O jogo da liberdade da alma*:

– Sim – digo-te, pousando as mãos nos teus joelhos: – Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e saiba ler:

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim, alguém que tenha para comigo essa memória.

alguém que deixe espaços entre as palavras para evitar que a última se agarre à próxima que vou escrever

alguém que admita que a cartografia dos animais e da pontuação não está ainda estabelecida

alguém que eu possa ler diferentemente depois de me ler

alguém que dirá aos animais e às plantas que nem sempre serão servos

alguém que *nos amarmos* se reconheça de material estelar

ou seja, Témia,

ou seja,

( LLANSOL, JLA, p.80)

Essa “voz estranha que me escreve” sai às ruas à procura de corpos que a leiam – legentes. Essa voz não se amedronta em sua busca, “põe os brincos de sair, fecha a porta em Sintra e abre a porta em Lisboa, enquanto abre e fecha, muda de corpo, transita para o dessemelhante”( LLANSOL, C, p.13) e inscreve-se em imagens indescritíveis, leves e (in)sonoras.

Por aquela estranha voz que se inscreve em imagens “como se nos sonhasse” (LLANSOL, C, p.13), “perpassa o pensamento de que a natureza renunciou a pronunciar-se por palavras ou actos” ( LLANSOL, C, p.14) e ela “abre a porta e entra pela Domingos Sequeira que faz cair sobre os seus ombros o declive doce do seu traçado” ( LLANSOL, C, p.13/14)

Para Lacan:

Toda relação a dois é sempre mais ou menos marcada pelo estilo do imaginário. Para que uma relação assuma seu valor simbólico é preciso haver a mediação de um terceiro personagem que realiza, em relação ao sujeito, o elemento transcendente graças ao qual sua relação com o objeto pode ser sustentada a certa distância.” (LACAN, 2005b, p.33)

Em outras palavras, a introdução de um terceiro abre a possibilidade da construção de um corpo, por meio do qual o desejo e sua realização possam se dar simbolicamente e à distância do Eu – esta instância construída à custa de tantas identificações idealizadas e mortíferas. Enodar somente Témia à Rapariga Ligeira seria insuficiente à escrita do desejo da Casa. A escrita exige um corpo.

O Texto encoraja Témia a continuar seu caminho. Não há mais volta. “Siga o fio de pensamento! Caminhe!” “O não-dito expressa-se soberanamente e pisa todas as coisas banais que encontra a voz estranha que me escreve.” ( LLANSOL, C, p.15). Sim, Témia, “é preciso ir adiante da rua exterior” ( LLANSOL, C, p.16), é preciso “ouvir o instante em que o rumor se torna gemido e a dor liberta começa a cobrir todos os humanos acordados”( LLANSOL, C, p.16). Sublinhemos o nome “rapaza” na citação abaixo: um rapaz feminino?

Subo ao andar da rapariga companheira, e a casa assemelha-se a uma república desarrumada e pobre mas sobre a qual um segundo sentido brilha. Há outra rapariga sentada à mesa, dir-se-ia uma “rapaza”, e a primeira ordena-lhe actos eróticos de submissão que me espantam, o que a segunda executa com uma espontaneidade e uma alegria completamente alheias a qualquer tipo de sujeição. ( LLANSOL, C, p.17)

Na Casa da Domingos Sequeira, morada dos sonhos, Témia inicia seu trabalho “com uma voz mais baixa do que ler”( LLANSOL, BDMT, p.59). Espantada diante da “rapaza” que se submete em realizar atos eróticos com alegria e espontaneidade em outra rapariga, Témia perde a palavra que nomearia o espaço onde a cena ocorre. Não pode ser o “andar da submissão” ( LLANSOL, C, p.18). Que nome dar a esse “espaço libidinal, saboroso e profundo”( LLANSOL, C, p.18), onde uma certa ligação se dá? Sem palavras, as imagens, somente, dançam. A dança é a resposta do corpo a um canto inarticulado que o faz rejubilar em todos os seus espaços libidinosos. Que nome dar àquele que “sabe muito bem inverter, nos seus efeitos, as sombras do luar libidinal?” ( LLANSOL, C, p.18). É preciso largar os critérios sociais, culturais e

institucionais, para continuar nessa leitura, é preciso se deixar aspirar um pouco pelo texto.

Pergunto-me, inquieta, que coisa ou mecanismo me altera sistematicamente a visão. O que vejo não é o que vejo. Critérios e imagens contradizem-se. Penso, de repente, que são as próprias imagens que me alteram os meus critérios habituais de avaliação. O que me dá calma, e permite regressar ao “andar da submissão”, como lhe chamo no meu íntimo. Censuro-me, no entanto. O que vi não podia ser submissão. Falham-me as palavras. Procuo com os olhos um dicionário mas o que vejo à minha volta é que tudo e todos se deslocam por entre uma estranha ginástica de cores que gera continuamente um espaço libidinal saboroso e profundo. Eles dançam e a sua dança faz rejubilar todas as partes do meu corpo, apenas a mente se sente dorida. Se ali estivesse o meu ambo, pedir-lhe-ia que nomeasse o que víamos, apesar de saber que me diria que largasse os critérios. Largo-os, então, como se eu me desatasse, sem saber qual o caminho de regresso.

Sou, então, abordada pela “rapariga que se submetera”. Sei, no seu íntimo, que não devo chamar-lhe assim. “Não serei a que temia a impostura da língua?”, perguntei-me a ela.

Seja quem for, digo-me, então, sabe muito bem inverter, nos seus efeitos, as sombras do luar libidinal. Através dela e na sua casa de invenção, são puro trabalho de gozo.

Acordo e ponho-me a escrever o sonho. ( LLANSOL, C, p.18)

Escrever em sonho é trabalho em ponto de letra escavada no impossível de se escrever, pura invenção e o mais delicado exercício de escrita do desejo. Uma música inarticulada soa e ressoa no corpo que, imediatamente, responde num compasso próprio, escrevendo, com gestos leves, riscos no ar. São esses riscos que entram na banda sonora da imagem e se prendem ao vestido da rapariga. A corda do violoncelo vibra, a dança inicia o “toque leve de um vestido sobre a pele”( LLANSOL, JLA, p.29), assim, veríamos “o sítio em que ondulam, por sopro da memória ausente”(LLANSOL, JLA, p.51) as pregas agitadas da saia. Com passos delicados, as imagens, construídas “a som e a cinzel”( LLANSOL, BDMT, p.12), atravessam as casas da Domingo Sequeira ( observemos o plural de casa contido na citação abaixo) e deixam-nas atrás de si, desaguando no Largo.

A voz que me escreve pôs os pés no tapete sem hesitação, disposta a penetrar a noite das ruas. Desceu as escadas. A rapariga ia à frente e disse-lhe voltando a cabeça levemente para trás “a noite sabe a beijo”. Atravessam as casas adormecidas da Domingos Sequeira. Deixam-nas perdidas atrás delas e desaguam no Largo. Sem contemplar o inesperado da hora e do caminho, volteando e rindo sempre porque as fases do passeio eram excepcionalmente propícias, entram na banda sonora da imagem, sons que a rapariga trazia presos ao vestido. Por exemplo, a porta de uma casa que range e se abre, apenas porque pressentiu que lhe iam bater; as

badaladas do sino da Basílica que àquela hora também podiam ser o tique-taque de um relógio deixado sobre um teclado de piano, ou ligado a uma corda de violoncelo. ( LLANSOL, C. p.19)

Sublinhemos da citação acima a enigmática e estranha frase: “ a noite sabe a beijo”.

Voltemos às Casas. Em *Onde vais, Drama-Poesia?*, livro publicado no mesmo ano que *Cantileno* – no ano 2000 – encontramos essa casa duplicada entre: “a casa que habitei e a casa das minhas pulsações”( LLANSOL, OVDP, p.22).

O que interessa a esse método de leitura é escutar que Témia toca em mais um objeto, distanciando-se, com esse gesto, cada vez mais da “casa que restava”. Sem se importar se destruiria a frase, ela parece se apossar da “casa das minhas pulsações”, fazendo surgir uma rapariga absolutamente real ( seria esta rapariga uma espécie de transmutação da “rapaza”?). Esta outra marca de real tem os traços da banda sonora da imagem, se abeira da musicalidade presa ao vestido e oferece um gancho para os cabelos.

O que interessa é que a rapariga disse “esta é a minha casa” e voando a pique sobre o único móvel visível na sala, por acaso, um aparador, deu-lhe uma bicada, que quase destruía a minha frase, fazendo surgir, sentada a uma mesa, uma rapariga absolutamente real que descansava a cabeça sobre um prato limpo. ( LLANSOL, C. p.19)

A voz estranha que escreve o desejo da Casa ( ou do poema) é um trabalho real; não faz vítimas, transforma-as: a Casa foi transformada num poema sem eu e duplicada. As três imagens se enrodilharam: três marcas reais - um corpo textual se desenhou.

Continuemos a leitura sobre a escrita da voz, esta grafia do desejo da Casa. Vejamos a onde nos levará esta leitura:

A voz que me escreve[...] viu apenas, isto é, a sua atenção viu que a imagem enrodilhava as suas mãos no cabelo da rapariga real e, puxando por ela com força, fê-la ajoelhar no chão, ordenando-lhe que lhe tirasse os sapatos, as meias e a banda sonora do vestido e lhe lambesse as pernas até aos joelhos. Sem banda sonora, fiquei praticamente sozinho. O elo da minha frase com a imagem dependia totalmente da cenografia das luzes. A rapariga submetida, a real, não hesita. Abre os olhos, tira os sapatos e as meias da imagem, lembe-lhes as pernas até um pouco acima do joelho, o que, confesso,  
me deixou sobressaltado,  
se fosse mais alto, além dos tons de cinzento, que sexo descobriria?  
(LLANSOL, C. p.19-20)

Observemos a mudança súbita de gênero do sujeito, que narra a cena do excerto acima: “ Sem banda sonora, fiquei praticamente sozinho”[...] “Me deixou sobressaltado”[...] “Se fosse mais alto”. Seria esse Corpo textual quem passa a narrar?

Lemos, então, em “Cantileno” que Témia, Rapariga Ligeira e Rapariga Real, encontram-se fora da janela da frase ( fora da linguagem), “querendo estar os três, ao mesmo tempo, num lugar perfeitamente desconhecido”(LLANSOL, C, p.21). Sublinhemos *os três* e não “as três”. Se o elo da frase com a imagem sonora for retirado da rapariga Real, só restará a Témia, sua tênue chama do fogo indestrutível da linguagem.

O importante em um nó de três, mais especificamente, em um nó borromeano, é que tudo que é envolvido com relação a uma dessas cifras acabe envolvendo as outras. Para Lacan, um corpo só se constrói a partir de um nó que enlace uma consistência afetada pelo imaginário, um furo proveniente do simbólico e uma existência pertencente ao real. No caso de *Um beijo dado mais tarde*, vale a pena lembrarmos que o corpo que o texto busca construir é aquele que suporte a voz que escreva o desejo de travessia da Casa, portanto é preciso ir com cautela nessa aproximação.

Aprendemos ainda, nos ensinamentos de Lacan que, para se sustentar um corpo libidinal, a escrita de um nó de três seria insuficiente. Nos seus últimos seminários, Lacan aponta para a necessidade de um quarto nó que emende, que sustente essa amarração, caso alguma rodela se desfça. Sabemos que o desfazer de uma rodela diz de uma falha na nossa constituição, e essa falha, em psicanálise, exprime a vida descontínua do discurso. Há que saber inventar aí. Por trás de todo equívoco, ato falho, ou mesmo sonho, há uma finalidade significante que possa vir a dar suporte para se criar uma forma de atravessar uma via que se rompeu. Não é nossa intenção fazermos da Casa uma subjetividade constituída de inconsciente. Quando a tomamos como um sujeito, é como voz desprovida de toda significação mas plena de vida e inserida em um discurso. Portanto, se a Casa é viva, ao buscar escrever seu desejo, ela também, tem de haver com as rupturas e as impossibilidades do seu caminho.

Para que o texto exalte a “sensualidade do invisível” sem qualquer impostura e a Casa possa, enfim, fazer a travessia, “escrevemos com” Lacan a necessidade do quarto enrodilhamento. A voz que busca uma superfície que a escreva se depara com

um empasse. Témia, a Rapariga Ligeira e a Rapariga Real seriam insuficientes à sustentação do corpo.

Diante desse impasse, qualquer questão é uma pergunta “que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo” (BLANCHOT, 2011b, p.208).

### c) A “leitura sobre” e o amor

O amor não pode deixar rasto.  
(...)sim não deixa traço, não há qualquer marca, mas tem de  
haver algo de passagem, dizias, como batendo com o pé no  
chão  
deixa um tom, ajudei  
sim, sim, há um som ( LLANSOL)

O ato de “ler profundamente” faz brotar, no instante da escrita, o gesto de amor. Amor este que não deixa rastros, mas deixa um tom que, enlaçado a outras intensidades, possibilita uma passagem. Eis o quarto nó que dará certa consistência ao nó construído pelo texto: o *amor sives legens*. Sim, “quando se diz a alguém ‘eu amo-te’. É para sempre que fica dito” ( LLANSOL, BDMT, p.15).

No texto, as imagens enrodilhadas pelos cabelos se confundem, se deformam, ganham densidade de fogo e nada têm de humano, são apenas intensidades, rosas que surgem no texto como no poema de Émile Dickinson citado por Ítalo Calvino:

Uma sépala, uma pétala, um espinho  
Numa simples manhã de verão...  
Um frasco de orvalho...uma Abelha ou duas...  
Uma Brisa... um bulício nas árvores...  
E eis-me Rosa!  
( DICKINSON apud CALVINO, 1990, p.29)

Sabemos que a poesia é esse “bulício nas árvores”, uma dama que passa veloz. Se a escrita não a enlaça, corre-se o risco de os corpos reais enrodilhados se evaporarem na fumaça do sonho. Aprendemos com Llansol e Blanchot que o amor, afirmando-se em um espaço aberto de leitura, pode ressuscitar, em sua própria escrita, aquilo que se esvai na poeira. Sim, é o que mais a Casa deseja: encontrar alguém que a ame com bondade, que a saiba ler com profundidade e tenha para si uma

desmemória. Lembremos: “perder a memória, não ter memória” é “absorver o presente numa constante iniciação”(LLANSOL, JLA, p.35).

Para Blanchot (2011b) ler é fazer com que o livro se escreva ou seja escrito sem que ninguém o escreva. A palavra “fazer”, aqui, não indica uma atividade produtora, pois “a leitura nada faz, nada acrescenta; ela deixa ser o que é[...]; ela é liberdade [...] que acolhe, consente, diz sim, não pode dizer senão sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa afirmar-se a decisão desconcertante da obra, a afirmação de que ela é – e nada mais.”( BLANCHOT, 2011b, p.210).

Nesse desprezioso consentimento que um espaço de leitura oferece, dizer sim não exige nenhum dom especial. Sim, as mãos estão abertas oferecendo o nada que portam. Sim, responde *Um beijo...* abrindo suas páginas, convidando-nos a ouvir um pouco mais além do que ali se escreveu; conduzindo-nos a empreender um trabalho de transformação nos corpos; acompanhando-nos por paisagens nunca antes percorridas; encorajando-nos a esquecer-las, imediatamente, após as ter lido; incentivando-nos a buscar os restos (in)sonoros, inscritos no corpo cantados pela leitura; ensinando-nos a dançar nas pontas dos pés a música que, no ato de ler, irá ser composta nas barras dos vestidos e ressoará pelo caminho.

Blanchot ( 2011b) adverte-nos do risco de fazermos da leitura um trabalho de desbravamento, ou seja, ir de uma linguagem a outra, o que nos exigiria iniciativa, esforço e conquista. Ler, buscando atingir a não impostura da língua “é o que há de mais fácil, liberdade sem trabalho, um puro Sim que se expande no imediato” (BLANCHOT, 2011b, p.213). Ler assim é “a busca da leveza como reação ao peso do viver” (CALVINO, 1990, p.39), é um “transportando-se em vôo a um outro mundo, a um outro nível de percepção”, a fim de encontrarmos “forças capazes de modificar a realidade” (CALVINO, 1990, p.39). Ouçamos um pouco mais este poeta italiano:

Cada vez que o reino do humano é condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonho... ( CALVINO, 1990, p.19)

Porém, ler as “imagens de leveza” como o que “há de mais fácil”, não coincide com uma leitura vaga, supérflua e aleatória, é tarefa séria, árdua e exige

precisão e determinação para se preservar o silêncio que se enuncia nas frases. Somente aquele que reconhece, respeita e valoriza a língua da impostura pode temê-la. Nas palavras de Calvino:

[...] se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso ( CALVINO, 1990, p.27)

Para esse escritor italiano, a leveza é algo que se cria no processo de escrever (CALVINO, 1990, p.22) extraído da língua “todas as possibilidades sonoras e emocionais, tudo o que ela pode evocar de sensações”(CALVINO, 1990, p.28). A “poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, a poesia do nada”(CALVINO, 1990, p.21) nasce do poeta estranho que se oferece, enquanto corpo, para uma estranha voz o escrever em verso, “como se o pensamento se destacasse da obscuridade por meio de rápidas cargas elétricas” (CALVINO, 1990, p.28), ou no verso da página de uma vida, desenhar “o mundo em toda variedade de seus níveis, formas e atributos”(CALVINO, 1990, p.28.).

Escrever o mundo em toda variedade de seus níveis, formas e atributos, nada mais é que um “abrir para a vida olhos já fechados”(BLANCHOT, 2011b, p.212). Existe na leitura algo de vertiginoso que se aproxima do movimento insensato do desejo que, “como a inspiração, é um salto, um salto infinito: Eu quero *Ler* o que, no entanto, não está escrito”( BLANCHOT, 2011b, p.212). Só se lê aquilo que não está escrito, “só se abre o que está melhor fechado; só é transparente o que pertence à maior opacidade; só se admite na ligeireza de um Sim livre e feliz o que se suporta como esmagamento de um nada sem consistência”( BLANCHOT, 2011b, p.212). A essência de uma leitura assim, distraída do Eu, “toca na ausência, nos tormentos do infinito, na profundidade vazia do que não começa nem acaba nunca, movimento que expõe o criador à ameaça da solidão essencial e o entrega ao interminável” (BLANCHOT, 2011b, p.214) *corp’ a’screver*. É neste sentido que a estátua de Ana ensinando a ler a Myriam ensina-nos que a substância da leitura, a voz, é mais produtiva, mais criadora, que o livro aberto no colo sem a leitura que o ame com bondade. A substância da leitura é a que permite-nos ler numa música acelerada, ler como uma cascata rápida de intenções e fulgores. Embora não produza nada, essa

substância tirará da estante a “chave da leitura” e metê-la-á em nossos bolsos, sustentando o incessante movimento do começo.

Ali arde a substância onde Ana está ensinando a ler a Myriam, Ana sentada numa cadeira, com o livro aberto no colo, Myriam de pé, a olhar um dos primeiros textos, “que é um cavalo que vai saltar”. Está sendo beijada na boca pelas letras, e inclina a cabeça pra trás, pois a seta da clemência atravessou-lhe o vestido. “Quem for clemente, lê”. Se a linguagem, segundo diz Ana, for apreendida na visão, ela, no fim, tirará da estante a *chave da leitura*, e metê-la-á no bolso de Myriam. (LLANSOL, BDMT, p.56)

Ouçamos o anúncio de Ana na escrita de Maurice Blanchot, dizendo-nos que a “leitura do poema é o próprio poema”. E que, “no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe, torna-se poder de ler, comunicação aberta entre o *poder* e a *impossibilidade*, entre o poder vinculado ao momento da leitura e a impossibilidade ligada ao momento da escrita”(BLANCHOT, 2011b, p.215)

Lembremos, aqui, que o leitor não é alguém. O leitor é um acontecimento imprevisível e evanescente que se faz no ato de ler o fulgor do deserto, a incomunicabilidade das palavras, o impossível de se escrever. Sublinhemos, assim, algumas passagens de Maurice Blanchot: é o leitor quem mantém aberto o espaço entre o poder vinculado ao momento da leitura e a impossibilidade ligada ao momento da escrita. E Blanchot continua: sim, é o leitor quem mantém aberto o espaço entre “a exigência de ler e a exigência de escrever”, “entre a forma onde ela se apreende e o ilimitado onde ela se recusa, entre a decisão que é o ser do começo e a indecisão que é ser do recomeço” ( BLANCHOT, 2011b, p.215).

A leitura que nasce desse espaço, que provém de uma ruptura do saber, não põe de um lado o poder e de outro a impossibilidade. Algo se interrompe, algo se perde, mas mantém certa tensão entre ambos, subtraindo-se da impossibilidade de escrita, a escrita em ato. Nas palavras de Lacan: “essa solidão, ela, de ruptura de saber, não somente ela se pode escrever, mas ela é mesmo o que se escreve por excelência, pois ela é o que, de uma ruptura do ser, deixa traço”( LACAN, 1985 [ 1972-1973], p.163). Algo se distrai nessa tensão e cai na ponta do lápis, riscando o caderno enquanto um efeito de linguagem. Nas palavras de Maurice Blanchot:

Há no evento concreto de escrever, a tensão que, pela intimidade em que a escrita os junta, exige dos opostos o que eles são em sua extrema oposição, mas exige também que cheguem a si mesmos na unidade inquieta de sua

pertença comum [...] poder que só é poder em vista da impossibilidade; impossibilidade que se afirma como poder” (BLANCHOT, 2011b, p.217).

No espaço sustentado pela leitura, há de se enfrentar essa ruptura, esse impasse, há de se saber fazer algo aí. Mas um “fazer” que não se relaciona com um querer consciente, mas, sim, a partir de um salto com a vara do puro desejo. E esse “fazer aí” tem profunda relação com o amor. Não aquele amor trágico, fruto das identificações e idealizações entre os amantes, mas sim de um amor que não deixa traços entre os encontros, “somente um tom”. Nas palavras de Lacan, todo amor se baseia numa certa relação entre dois saberes inconscientes” (LACAN, 1985 [1972-1973], p.197)

Não é do defrontamento com este impasse, com essa impossibilidade de onde se define um real, que é posto à prova o amor? Do parceiro, o amor só pode realizar o que chamei, por uma espécie de poesia, para me fazer entender, a coragem, em vista desse destino fatal. Mas é mesmo de coragem que se trata, ou dos caminhos de um reconhecimento? Esse reconhecimento não é outra coisa senão a matéria pela qual a relação dita sexual – tornada aí relação do sujeito a sujeito, sujeito no que ele é apenas efeito do saber inconsciente – pára de não se escrever. (LACAN, 1985 [1972-1973], p.197-198)

O amor, “por uma espécie de poesia”, Lacan o chama de “caminhos de um reconhecimento”, é um tom que se escreve por uma contingência, ou seja, algo que cessou de não se inscrever e se destacou do fundo daquilo que não cessa de não se inscrever. Só o amor que não engana, escreve.

A contingência, eu a encarnei no *pára de não se escrever*. Pois aí não há outra coisa senão encontro, o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo que em cada um marca o traço de seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual. Não é o mesmo que dizer que é somente pelo afeto que resulta dessa hiância que algo se encontra, que pode variar infinitamente quanto ao nível do saber, mas que, por um instante, dá a ilusão de que a relação sexual pára de não se escrever? Ilusão de que algo não somente se articula mas se inscreve, se inscreve no destino de cada um, pelo quê, durante um tempo, um tempo de suspensão, o que seria a relação sexual encontra, no ser que fala, seu traço e sua via de miragem. O deslocamento da negação, do *pára de não se escrever* ao *não pára de se escrever*, da contingência à necessidade, é aí que está o ponto de suspensão a que se agarra todo amor (LACAN, 1985 [1972-1973], p.198-199).

Ouçamos com atenção: apreensão da contingência enquanto a emergência de tudo que, em cada um de nós, marca o traço do nosso exílio em relação à linguagem.

Em algum tempo, alguma coisa, por um instante, pode dar-nos a ilusão, a via da miragem, “de que algo não só se articula, mas se inscreve no destino de cada um”. Porém, adverte-nos Lacan, é preciso diferenciar “o traço” que acompanha esse encontro da via da miragem que daí se origina.

Todo amor, por só subsistir pelo *pára de não se escrever*, tende a fazer passar a negação ao *não pára de se escrever*, não pára, não parará.

Tal é o substituto que – pela via da existência, não da relação sexual, mas do inconsciente, que dela difere – constitui o destino e também o drama do amor (LACAN, 1985 [1972-1973], p.199)

O drama do amor tem sua raiz no engano: quando se faz da contingência do encontro a realização de uma possibilidade. A possibilidade se converte em necessidade. A necessidade se transforma em certeza. A pura certeza de que, finalmente, se encontrou aquilo que faltava a um bem viver: um encontro entre traços biográficos consistentes e semelhantes com os quais se pode identificar.

O encontro de um corpo aberto ao fora da linguagem com um texto cantante não diz respeito aos traços identificatórios, nada tem a ver com um: achei!!” Parece se relacionar com um: “perdi!!!”, pois esse encontro se dá entre traços biográficos irrepresentáveis, pela via da miragem – realidades que se perdem com o “sexo de ler”.

Voltemos então, aos textos llansolianos pousando as mãos nos joelhos da estátua de “Ana ensinando a Myriam a ler”. Com esse gesto, recitemos, em voz alta, como em uma prece, o desejo da Casa da Domingos Sequeira, em um outro recorte, semelhante ao anteriormente citado, do livro *O Jogo da liberdade da alma*:

– Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e que seja um homem.

– Alguém que queira ressuscitar para ti?

– Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória.

[...]

Enquanto caminhamos para Herbais, digo-lhe em silêncio porquê um homem?

quem és tu para pedir um homem?,

e pedir na sua mais perfeita sonoridade?( LLANSOL, JLA, p.21)

Em outro fragmento desse mesmo livro de Maria Gabriela Llansol, recortamos este encontro:

– Veio ser leitura – digo-te

– Uma causa exterior? – perguntas

mas eu não respondo. Há uma segunda realidade que a procura, talvez uma terceira e uma quarta, e que lhe lança para os braços um luar diáfano para que  
( LLANSOL, JLA, p.77)

É apenas “um homem nu”, “uma via de miragem”, “uma leitura”, “uma causa exterior”, “uma simples alegria da forma, uma vontade diz Spinoza, que nos acompanha e nos força a ler sem compreender o *todavia*” ( LLANSOL, JLA, p.83)

Escutamos, em o *Jogo da Liberdade da alma* ressoar durante a” leitura sobre” o desejo da Casa: “O corpo é materialmente frases” ( LLANSOL, JLA, p.11), “o Corpo, escrevia então”, “a Leitura escrevo agora” ( LLANSOL, JLA, p.84). É no corpo que se traçam as linhas que orientarão uma travessia. As palavras ressuscitam, ao serem escritas no corpo, e sulcam vias de miragem, caminhos de amor, tornando-se intensidades, sopros e silêncios em que os amantes possam se encontrar.

Recortemos mais um fragmento do livro *O jogo da liberdade da alma*:

Quero saber a que estado de estar amando  
corresponde *um sexo de ler penetrando o mundo*, intuindo, poderá o texto  
agir sobre a linguagem como uma clorofila?,  
que açúcares faz e desfaz? ( LLANSOL, JLA, p.90)

A clorofila da escrita é material bruto recolhido do vivido, presente no resto de voz que envolve e subordina cada palavra grafada de um sujeito no texto. A escuta/leitura sobre uma voz (in)sonora que se inscreve no romance é o gesto de buscar aquilo que resiste: resto de luz, cadência de nada.

Certamente Spinoza nos estava a ver e, infringindo regras e normas,  
escrevia a sua *Ética* a pensar em nós, peixes de afecto e sua meditação  
ardente;

escrevia o texto que eu, um dia, escreveria para dois pianos. (LLANSOL,  
JLA, p.84)

A escrita, que nasce dos amantes, é uma re-escrita daquilo que já foi escrito por outros corpos. Entre um corpo e outro que se compõe, o amor é o nada que se oferece, um rastro de tom, ausência. Nos ensinamentos lacanianos, é pelo desejo que nasce o amor, mas ele nasce no lugar onde nada se tem. Na ausência surge o vazio da

palavra que escreve os nomes do amor. Recortemos, novamente, este fragmento de *Um Beijo...*:

Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do próprio nome:  
amor sem m.  
amor sem o.  
amor sem r.  
amor sem a.  
Fica o silêncio em que vos dareis uma à outra, ponto final na  
chama. (LLANSOL, BDMT, p.92-93)

“O amor é uma fulgurância mental”( LLANSOL, RV, p.24). A escrita llansoliana se faz no ritmo do movimento dos amantes, do encontro entre os “cantores de leitura” e o “cantarolido” nas bordas do vazio que tece a melodia. Sim, “é o interior da mão que tece a melodia. Não a sua parte convexa. Essa concha guarda o abrigo, o abrigo onde quem toca \_\_\_\_\_ lê. Nem que só dure um instante.”(LLANSOL, AA, p.119)

Lemos assim o desejo da Casa: ela deseja compor-se a um corpo cujo interior da mão a leia e lhe componha a melodia. Sem essa mão para extrair a escrita da voz, o que a Casa escreve é letra morta. Voltemos a *Um beijo dado mais tarde*:

[...]Que perturbação forte é a que invade a semipenumbra até a trazer para dentro do livro, esteja ele aberto, fechado, ou de pé sobre a lombada. Nada sei do Amante a não ser que ele tomou um rosto; do sexo para a melodia da palavra há um caminho. Olho os lábios da vulva aberta na página. Primeiro, imaginar as sílabas sem corpo. ( LLANSOL, BDMT, p.57)

O amante tomou um rosto, aconteceu que “alguém que lê passou por mim, quando vinha a caminho, e disse-me, muito alegre em voz alta: \_\_ Já estive consigo esta manhã.”( LLANSOL, ATJ, p.146). Sim, disse o rosto amante, a leitura escrevo agora: “uma casa insonora abandonada” em “um livro projectado na imagem da casa”( LLANSOL, JLA, p.15).

Um ouvir singular nasceu de um encontro amoroso da música com a voz, de um “cantarolindo” com a leveza das imagens sonoras do vestido e desejou compor-se à Casa a fim de realizar uma travessia. Só um corpo de três enrodilhados na forma de um nó borromeano e perpassado, como uma emenda de sustentação, por um quarto nó

conseguiria se transpor para uma outra casa, uma Casa onde o lápis pudesse cessar de não se inscrever.

A leitura amorosa que passa pelo livro acolheu esse desejo e se enrodilhou, como uma emenda que faltava para a composição de um corpo de escrita, um “trabalho real”. Assim, a voz se deu conta que a noite obscura lhe deu corpo, a Casa “que restava” distanciou-se. Sim, “estou longe de casa”. Posso, enfim, habitar a “casa das minhas pulsações”.

Ouçamos a trajetória da Casa. Sem dúvida, linda de se escutar mas impossível de descrever:

Bruscamente, tudo se apagou.  
Suponho que a noite obscura se deitou sobre aqueles corpos, disposta a realizar a sua obra \_\_\_\_\_ levar ao rubro a sensualidade do invisível, sem qualquer impostura. Um trabalho real, que não aceita que os corpos imaginem e não se consumam de mutação. Fá-lo a brincar apenas porque, do seu ponto de vista, a noite obscura não é sacrificial. Não faz vítimas, transforma. Se houvesse luz – mas nunca há luz enquanto trabalha - , ver-se-ia que os corpos e as imagens se confundem, se deformam, ganham uma densidade de bola de fogo e que, por momentos, nada têm de humano. A libido é há,  
molda,  
não é coisa. Se fosse possível ver a noite obscura,  
veríeis que a rapariga real tem os traços fisionômicos da imagem,  
se abeira da voz  
estranha que me escreve e lhe oferece um gancho para os cabelos.  
A voz recebe, leva o gancho à cabeça e só então se dá conta que a noite obscura lhe deu corpo.

Pousa a caneta e pensa  
“estou longe de casa”. ( LLANSOL, C. p.21)

Ontem, dia 21,  
deixei junto das árvores dessa rua, um dos momentos mais luminosos da rua Domingos Sequeira. Materialmente, julguei que fechava, em definitivo, a porta mas, afinal, julgava continuar o meu percurso para onde a chave luminiscente, que eu tinha na mão, me levasse. ( LLANSOL, LL2, p.26)

É o fim deste texto...mas fim provisório. O romance continua, o traço biográfico irrepresentável não cessa de não se inscrever.

## Conclusão

O projeto inicial desta dissertação visava circunscrever uma noção daquilo que seria a escrita da voz em *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol. Porém, ao longo do trabalho, percebemos que uma voz (in)sonora não escrevia nada, mas se inscrevia no romance, buscando, incessantemente, certa grafia do desejo. A intenção deste texto, então, se movimentou, e a expressão – a escrita da voz no romance – se tornou uma frase: a voz que se inscreve no romance. Nessa frase o sujeito, além de agente, se tornou o objeto de um verbo reflexivo.

Não podíamos negar que, quando abríamos (ou nos abríamos às) as páginas de *Um beijo...* havia (há) sempre uma profundidade insistente que parecia dizer-nos algo. Com Maurice Blanchot, concluimos que essa voz (in)sonora e desejosa em se fazer ouvir nos apontava para uma insistência de trabalho. Sim, a voz não escreve nada, mas, como nos ensina Llansol: “o que espande, à volta da árvore é o nada da forma”(LLANSOL, BDMT, p.69); chamamos, então, o “nada da forma” de causa de desejo. Essa causa não é sem corpo. E o corpo atravessado pela voz se abriu em busca de um risco que exprimisse o afeto. A grafia da voz seria, assim, o risco que circunscreveria o vazio e anunciaria e denunciaria a presença, que se ausenta, de um sujeito desejante. Sim, é essa presença que marca uma ausência de que algo, aí, cessou de não se inscrever.

Pensamos, ainda, que a grafia da voz se relacionaria com a “palavra iniciante” de Blanchot que fala a origem, que indica e anuncia o futuro, e com a palavra ligada ao inconsciente do sujeito em Lacan, a pura torção de voz, a origem da fala. Logo, não se trata de uma palavra contida no dicionário, quando nos referirmos a essa grafia. Lembremos que para Llansol, a maior parte de uma palavra é silenciosa, alguns movimentos são sonoros e “só uma ínfima parte são vozes”(LLANSOL, FP, p.124).

A grafia da voz, quando acontece, porta, naquilo que escreve (ou seja, o vazio), algo da ordem de uma decisão, muitas vezes impossível de descrever, mas que altera, radicalmente, a posição, a perspectiva do sujeito frente ao mundo, ao vivo, ao Outro. Algo singular, surpreendente e inusitado risca o percurso de um sujeito marcando um antes e um depois na sua vida. Foi esta cisão – decisão que não

acontece sem um movimento de travessia – que pretendemos demonstrar com a “leitura sobre” o desejo da Casa da Domingos Sequeira.

A captura da voz (in)sonora que se inscreve nas entrelinhas e “por sob” as linhas do livro *Um beijo dado mais tarde* só nos foi possível a partir de um método de leitura que a princípio seguiu os passos llansolianos de leitura/escrita.

O primeiro método de leitura que utilizamos foi ler o texto em voz alta ( por quantas vezes se leu – e se lerá – esse livro em voz alta; e por quanto tempo se escutará ressoar, no corpo, aquilo que se leu?). Esse método revelou-nos que a voz se inscreve por entre as (in)sonoridades dos fonemas que as letras sustentam e só é extraída no instante da leitura. Porque essa extração é efeito de uma operação lógica, um corte no discurso propiciado pelo encontro de traços biográficos irrepresentáveis. Lembrando, aqui, os ensinamentos de Llansol, cada um de nós, na sua singularidade, com seu traço biográfico irrepresentável, “ex-crê-verá” o que capturou da história e foi capturado por ela.

Para nós, a noção de traço biográfico irrepresentável se relacionaria com a marca apagada, grafia inapreensível pela linguagem, que restou, no corpo (bio), quando este se encontra com a língua. O traço foi lido por nós, também, como uma “rasura de traço algum que lhe seja anterior”, como nos diria Lacan. É o traço rasurado que pulsa em incessante movimento de não se inscrever. Mas, por uma contingência ou até por certa distração da censura da consciência, algo, em termos de voz e da ordem do desejo, se escreve. Sim, algo se escreve no corpo daquele que ousou escrever mesmo assim, cessando, aí, com uma grafia própria a insistência de não se inscrever.

A experiência por esse método de leitura levou-nos a pensar que a escuta ou a captura dessa inscrição, fazendo uma alusão ao poema de Paul Celan<sup>32</sup>, “A dor dorme com as palavras”, se aproximava de um despertar. Despertar da dor, da voz do irrepresentável que serve de morada ao significante do inconsciente. Sim, essa voz-dor, dessubstancializada, que dorme na palavra, ao ser escutada, ressoa no corpo daquele que a leu. Em outras palavras, é a dor, tão íntima e ao mesmo tempo tão estranha, que, ao ser tocada, acorda um corpo adormecido e o projeta à escrita.

Pensamos, então, que a voz (in)sonora que se inscreve em *Um Beijo dado mais tarde*, que se faz ouvir na musicalidade das palavras, como uma fala insistente em se

---

<sup>32</sup> Poema descrito na página 46 desta dissertação.

dizer, exigiria um encontro amoroso com um corpo aberto ao fora da linguagem. Então, ler sobre “uma voz que não está dentro e nem fora do texto” (LLANSOL, E, p.49) só é possível a partir de um acontecimento que convida um corpo assim a se lançar, a se debruçar sobre um texto que desperte seus pontos adormecidos e obscuros. Concluimos, desse modo, que, pelo efeito de escrita, há uma força vibratória, fulgurante e amorosa que perpassa o encontro entre vazios, entre traços biográficos irrepresentáveis.

Um texto que canta para um sujeito pode ser um texto mudo para outro. Por isso a “leitura sobre”, proveniente de um corpo real, nesta dissertação, se inspirou na frase de A. Borges, contida nO *livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol: “Leio assim este livro”, indicando uma leitura singular e única.

Ao se referir à voz, Maurice Blanchot testemunha: “e cada um, em sua solidão dissimulada, busca um modo próprio de torná-la vã” (BLANCHOT, 2005, p.321), acrescentaríamos com Blanchot, cada um de nós busca um modo singular de escutá-la/lê-la na sua (in)sonoridade. Vazia de sentido, às vezes inaudível, mas pulsante e viva, essa voz que nos chama a percorrer o silêncio inscrito em um texto é a mesma que nos convoca ao é-feito de escrita, num gesto decidido e justo de prosseguir o caminho, pois é nesse percurso que “vela e espera a força escondida da fala que não é uma fala” que se dá o “doce hálito da eterna repetição”(BLANCHOT, 2005, p.322). Poderíamos dizer, então, que para o texto, o poeta seria esse acontecimento amoroso no instante em que a leitura/escrita entra numa relação de intimidade com esse “doce hálito”, com esse “murmúrio incessante”, com a voz.

Foi em “uma solidão dissimulada”, em busca de um caminho de ler com o traço biográfico irrepresentável sobre essa voz murmurante que, juntamente com Llansol, trilhamos outro caminho para lermos sobre a grafia da voz. Assim nos deixamos levar à deriva da escrita. Caminhávamos com passos firmes, rumo ao que não se deixava atribuir uma direção (BLANCHOT, 2011b, p. 111-112). Escrevíamos sem roteiro prévio, o que não significava sem um projeto. Perguntávamos constantemente: o que em nós, ainda, desejaria se inscrever? Por diversas vezes, nos encontrávamos diante da folha em branco e apostávamos que a palavra viria. Algumas vezes: êxito. Outras: hesito. Apoiávamo-nos nos fragmentos, não só de *Um beijo...*, mas também de outros livros de Maria Gabriela Llansol, de onde pudéssemos recolher algum ensinamento sobre esse percurso. Líamos um determinado texto; vibrávamos com a escrita; sublinhávamos; anotávamos a referência bibliográfica; dizíamos:

“Achei! É isso!” Passava o tempo, não sabíamos mais qual a importância daquele recorte e onde ele caberia na dissertação. Não tínhamos dúvida da importância de passarmos por vários livros antes de nos havermos com a escrita de um texto, mas essa leitura, que passa por vários livros, não é o principal chamado à escrita, ou como Llansol a chama, “os pequenos animais”. Isso porque os nomes somente nos ajudam a escrever, mas não garantem que “as consoantes sibilantes”, os “pequenos animais que trazem as imagens mais leves para o limiar do ouvido”(LLANSOL, RSL, p.63) se materializem.

Era preciso mais um passo: capturar, pela escrita, aquilo que se dirigia ao nosso despretenso olhar: o murmúrio do vento por entre a copa de uma árvore, o abanar da cauda de um cão, o tremeluzir de uma cortina. Escutávamos Llansol nos dizer: “o conhecimento ou envenena ou empanturra. E, portanto, digamos que a direção do olhar é importante. Eu diria mesmo que é fundamental, que é nessa luta que surge o caminho...”( LLANSOL, CL1, p.15)

Mesmo anotando, agarrando, segurando uma frase, perdíamos a memória. Por mais que esquecêssemos, após uma anotação, ou perdêssemos a importância daquele recorte, ali, no ato de sulcar o papel, sem nada esperarmos e sem a certeza de que seria por ali onde a escrita nos levaria, algo já começava a se desenhar. “Encoberta pela mesa”, como um “caçador que espreita uma presa” ( LLANSOL, CL1, p.21), aguardávamos o instante em que pudessemos capturar o sopro de voz que, às vezes, passava pelo corpo.

Portanto, a escrita desta dissertação se construiu em ato e se apoiou na leitura do instante e no esquecimento daquilo que se viveu. Diante da página em branco, o que nos restavam eram fragmentos de textos, estilhaços de lembranças, recortes de livros, amontoados de papéis rabiscados, anotações desconexas em cadernos, pedaços de conversas. O fato é que se tínhamos a intenção de sustentarmos a “leitura sobre” *Um beijo...*, no corpo, éramos sempre convocados a uma irresistível travessia pelo campo do não saber. Sim, concordávamos com Augusto Joaquim: “A escrita é um inseguro caminho de vida, e não um inconsequente divertimento” (JOAQUIM, 2004, p.9).Escutávamos os ensinamentos de Maurice Blanchot: “quando não existe nada, é o nada que não pode continuar a ser negado, que afirma, reafirma, declara o não-ser, a ociosidade do ser”(BLANCHOT, 2011b, p.115); “ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância do que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e

um dom que não é dado de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo”(BLANCHOT, 2011b, p.208).

O método de leitura/escrita llansoliano – ir na direção do olhar –, nos colocava, em silêncio, na mais profunda ignorância diante do branco (páginas, paredes, paisagens). Essa experiência permitiu-nos, a cada vez, receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo, o dom da escrita. A escrita vinha aos saltos, no inesperado do acaso e no acontecimento do fulgor. Acontecia-nos de um livro nos escolher e a escrita fluir; acontecia-nos de escrever em sonho e a escrita retrain; acontecia-nos de uma frase sobressaltar-nos e a escrita re-iniciar; acontecia-nos de nada acontecer e a escrita pingar; acontecia-nos... e a escrita...

O estranho dessa experiência era observar que, nos momentos em que o corpo era convocado a escrever, mais as frases se perdiam. Mas o inusitado dessa experiência era que a dissertação, apesar de as frases se perderem, adquiria corpo próprio (um *cop'a'screver*, como nos diria Llansol?) e, sem que ninguém a escrevesse, ela ia inscrevendo-se – apesar de... e mesmo assim.... Não percebíamos, mas a palavra já havia tomado o sujeito indeterminado da escrita como testemunha de algo que se revelava.

A cópia, como um método de leitura/escrita, também se deu a partir dos ensinamentos de Maria Gabriela Llansol e propiciou-nos um primeiro gesto corporal de lançar-nos sobre a folha em branco. Lápis em punho, riscávamos o papel, segurando, primeiramente, na mão dessa escritora. Observávamos que o gesto de copiar abria-nos, ao mesmo tempo, tanto a uma leitura sensível sobre o fora da linguagem (a um “exercício de legência” como nos diria Llansol), quanto ao movimento de uma “escrita com” Llansol. Ao copiarmos um determinado trecho (um trecho que nos escolheu) de *Um beijo...*, de outros livros de Maria Gabriela Llansol, ou, ainda, de outros textos cantantes de escritores diversos, percebíamos que “palavras intrusas” encontravam a ocasião para se fazer dizer. Por exemplo, nos textos llansolianos, onde Llansol escrevia a palavra “inesperado”, não só líamos mas escrevíamos a palavra “inusitado”. Ao longo desta dissertação, vários recortes obtiveram outros sentidos a partir dessas “palavras intrusas”, inesperadas e insistentes. Acolhíamos os significantes que surgiam na cópia, demonstrando que é no ato de ler que a voz (in)sonora encontra a ocasião de se fazer ouvir. Líamos, copiávamos, “levantávamos a cabeça”, como diria Roland Barthes, e a “mobilidade profunda” de nossa “mão imóvel” escrevia um outro sentido. Sim, entre aquilo que se lê e aquilo

que se ouve há um certo “tremeluzir, que deixa imensa brecha” (LLANSOL, CL1, p.17) por onde escorre uma diversidade de sentidos.

Ouvíamos Llansol nos dizer: “copiar é um acto fundamental, porque é fundamental que a mão se meta no pensamento, e é fundamental que a mão siga as linhas da paisagem, siga as linhas do percurso amoroso, siga as linhas do ensino. A cópia é uma forma real de aprendizagem” ( LLANSOL, CL1, p.17). O ato físico de copiar trouxe-nos a oportunidade de “metermos a mão no pensamento” e escutarmos a potência que nos habita. Com a mão sobre a frase, revirávamos o pensamento, deixávamos as ideias fluírem e criávamos o nosso próprio método de escrita/leitura.

Dessa forma, esta dissertação foi construída a partir de uma leitura feminina e uma escrita sem interesse por uma causalidade, uma continuidade ou mesmo uma finalidade. A voz que escreve o desejo e que nos impulsionou a nos lançar neste texto nos faz lembrar dos versos de Angelus Silésius: “A rosa não tem porquê: floresce porque floresce. Não cuida de si mesma nem pede que olhes para ela” (SILESIUS, 1996, p. 67). A voz que escreve o desejo e se inscreve no romance aflora o corpo.

Concluiremos, então, que ler sobre a ínfima parte de uma palavra só seria possível no instante da leitura, a partir do encontro amoroso entre um corpo aflorado e um texto em floração. Foi nesse jardim que o pensamento nos permitiu “reescrever o texto da obra dentro do texto de nossas vidas” (BARTHES, 1989, p.70 apud SCHOLLES, 1991, p. 17).

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Fernanda Gontijo de Araujo. *O devir poético do amor: Margem de silêncio e escrita em Maria Gabriela Llansol*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALBERTI, Verena. Um drama em gente: trajetória e projetos de Pessoa e seus heterônimos. In: *Encontro Annual da ANPOCS*, 27 a 31 de outubro de 1998, Caxambu. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/alberti.rtf>. Acesso em: 24 maio 2015.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Itinerários de gênero no espaço transnacional. In: SOUZA, Eneida Maria; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O Futuro do Presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ANDRADE, Mauro Cordeiro. *A experiência de Freud: escrita e invenção da psicanálise*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

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

ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Este é o jardim que o pensamento permite: fragmentos no litoral da textualidade Llansol*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ANDRADE, Vania Maria Baeta. O mundo figural. In: ANDRADE, Vania Maria Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 55-56.

ANDRÉ, Serge. Pós-fácio: La escritura comienza donde el psicoanálisis termina. In: \_\_\_\_\_. *Flac*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000, p. 159-205.

ARAÚJO, Cinara. *Biografia como método: A escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol*. 2008. 231f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002b.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002a.

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. Ao fim do sussurro de ler. In: ANDRADE, Vania Maria Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 79-89.

BARRENTO, João (Org.). *Europa em sobreimpressão*. Llansol e as dobras da história. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

BARRENTO, João (Org.). *O que é uma figura?* Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa de Fundação. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

BARRENTO, João. A origem do ler. Sobre *Um beijo dado mais tarde*. In: PETROV, Petar (Org.). Separata de *O Romance Português Pós-25 de abril*. O grande Prémio de Romance e Novela da APE (1982-2002). Lisboa: Roma Editora, 2005.

BARRENTO, João. *Na dobra do mundo*. Escritos llansolianos. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

BARTHES, Roland, apud. SCHOLÉS, Robert. *Protocolo de leitura* [1989]. Lisboa: Edições 70, 1991.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Vol. I. Tradução Leyla Perro-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Ed. Universidade Federal do Ceará, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

BECKETT, Samuel. Dante... Bruno, Vico... Joyce. In: JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Barcelona: Lumen, 1993, p. 279.

BEKERMAN, Jorge. Quê introducción? In: BEKERMAN, Jorge; AMSTER, Pablo. *La carta robada y su introducción: En torno del Escrito Uno de J. Lacan*. Buenos Aires: Russel, 1999, p. 147-159.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 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: Editora UFMG, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 147-159.
- CALDAS, Heloisa. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio – Lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na galáxia de língua (Freud, Lacan e a Escrita). In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 169-188.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal*. Tradução Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CELAN, Paul. *A morte é uma flor: poemas do espólio*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.
- CELAN, Paul. *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*. Tradução João Barrento e Vanessa Milheiros. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: Uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG. No prelo.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

DICKINSON Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução Maria Gabriela Llansol sob o pseudônimo de Ana Fontes. Colares: Colares Editora, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDIER-WEILL, Alain. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Ed. Companhia de Freud, 1999.

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

ESPINOSA, Baruch de. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores, 17.).

FERREIRA, Gêisa; LAVARINI, Joaquim; CARDOSO, Maria Regina (Org.). *A escrita de Jacques Lacan: matemas, esquemas, grafo, a lógica e a topologia*. Cadernos, v. 5. Belo Horizonte: Aleph – Escola de Psicanálise, 2010.

FOUCAULT, Michel. *O pensamento exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 13-85.

FREUD, Sigmund. Carta 52 (1896). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 254-259.

FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão (1915). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. I. Coordenação geral da tradução: Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 133-173.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*. Tradução Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GUATIMOSIM, Bárbara Maria Brandão. *Kafka e a escrita destinada ao pai: de uma carta à letra*. 2013. 221f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

JOAQUIM, Augusto. À beira destes textos. In: LLANSOL, Maria Gabriela; JOAQUIM, Augusto; BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (Org.). *À beira do rio da escrita*. Lisboa/Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004, p. 7-11. (Jade – Cadernos llansolianos, 1.).

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 493-533.

LACAN, Jacques. Abertura desta coletânea. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 9-11.

LACAN, Jacques. *Encore (1972-1973)*. Tradução Analúcia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010. Edição não comercial destinada exclusivamente aos membros da Escola Letra Freudiana.

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

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 191-205.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 15-25.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005b.

LACAN, Jacques. O seminário sobre ‘A carta roubada’ (1957). In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 13-66.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 01: os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 05: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 06: o desejo e sua interpretação (1958-1959)*. Inédito. Disponível em: [www.psicofal.com.br](http://www.psicofal.com.br). Acesso em: 24 maio 2015.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 07: a ética da psicanálise (1959-1960)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 09: a identificação* (1961-1962). Inédito. Disponível em: [www.psicobrasil.org](http://www.psicobrasil.org). Acesso em: 24 maio 2015.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005<sup>a</sup>.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 13: o objeto da psicanálise* (1965-1966). Inédito. Disponível em: [www.psicobrasil.org](http://www.psicobrasil.org). Acesso em: 24 maio 2015.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro* (1968-1969). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (1969-1970). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009a.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 19: ...Ou pior* (1971-1972). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 24: l'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (1976-1977). Inédito. Disponível em: [www.psicobrasil.org](http://www.psicobrasil.org). Acesso em: 24 maio 2015.

LACAN, Jacques. *O triunfo da religião, precedido de Discurso aos Católicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005c

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACAN, Jacques. Posfácio ao Seminário 11 (1973). In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 503-507.

LACAN, Jacques. Situação da psicanálise e formação do psicanalista em 1956. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 459-495.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta enviada Lucia Castello Branco, em 4 de julho de 1998*. In: BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000, p. 13-17.

LLANSOL, Maria Gabriela. Dizer com o “Lugar 1” de *O Livro das Comunidades*. In: LLANSOL, Maria Gabriela; JOAQUIM, Augusto; BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (Org.). *À beira do rio da escrita*. Lisboa/Sintra: GELL – Grupo de Estudos Llansolianos, 2004, p. 12-26. (Jade – Cadernos llansolianos, 1.).

LOPES, Silvina. *A inocência do Devir*: ensaio a partir da obra de Herberto Helder. Portugal: Edições Vendaval, 2003.

LOPES, Silvina. *A teoria da des-posseção*: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Black Son Editores, 1988.

MAIA, Elisa Arreguy. De uma escrita que faria laço. In: ANDRADE, Vania Maria Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Livro de asas*: para Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 109-123.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra*, Lacan leitor de Joyce. Belo Horizonte: Ed. Contra Capa Livraria/Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

MANDIL, Ram. *Possibilidade*. Revista Scilicet. Disponível em: [www.institutopsicanalise-mg.com.br/horizontes/textos/POSSIBILIDADE.pdf](http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/horizontes/textos/POSSIBILIDADE.pdf). Acesso em: 23 mar. 2015.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan e a voz. *Opção Lacaniana online nova série*, ano 4, n. 11, jul. 2013. Disponível em: [www.opcaolacanianana.com.br/numero11](http://www.opcaolacanianana.com.br/numero11). Acesso em: 24 maio 2015.

NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a Teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

PAULA, Janaina Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. 2014. 212f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

PAULA, Janaina Rocha de. *O anel da leitura*: Amor sive legens. Disponível em: [http://150.164.100.248/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2018/18-3/TEXT0%20JANAINA.pdf](http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2018/18-3/TEXT0%20JANAINA.pdf). Acesso em 23 mar. 15.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina*: os impasses do gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

QUINET, Antonio. *O Estilo, o Analista e a Escola*. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/artigos/estiloanalistaescola.htm>. Acesso em: 23 mar. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RUDGE, Ana Maria. *Pulsão e linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SANTOS, Maria Etelvina. A fraternidade do ímpar: *Amar um Cão II*. In: ANDRADE, Vania Maria Baeta; BRANCO, Lucia Castello (Org.). *Livro de asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 35-52.

SILESIUS, Angelus. *O Peregrino Querubínico*. São Paulo: Paulus, 1996.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *O beijo partido*. Leitura de Um beijo dado mais tarde/ Introdução à obra de Llansol. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.

VAZ, Paula. *Não se sai de árvore por meios de árvore*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2014.

VIDAL, Eduardo. Há Um. In: CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2010, p. 43-54.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

### **Obras de Maria Gabriela Llansol**

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Porto: Afrontamento, 1982.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000a

LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta* enviada a Eduardo Prado Coelho, em 25 de novembro de 1999. Disponível em: <http://fiodeaguadotexto.tumblr.com/post/12160289204/carta-de-llansol-a-eduardo-prado-coelho>. Acesso em: 22 maio 2015.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. Entrevista concedida a João Barrento. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 nov. 2002, Caderno Pensar, p. 3.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Falcão no punho: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011d

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências: diário III*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

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*. Porto: Afrontamento, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 143-144, p. 17-18, jan.-jun. 1997.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve: puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1988.

## Anexo A

Discurso proferido por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a *Um Beijo Dado Mais Tarde*.<sup>33</sup>  
Para que o romance não morra

\_\_\_\_\_ escrevo,

para que o romance não morra.

Escrevo, para que continue,

mesmo se, para tal, tenha de mudar a forma,

mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,

mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,

mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear.

Senhor Presidente da República, membros da Direcção da APE, Amigos e  
Companheiros,

agradeço a Vossa presença.

Agradeço, em particular, a presença dos membros do Júri que, com o seu voto  
unânime, acaba de inscrever, na sequência de livros distinguidos com este *Grande  
Prêmio do Romance e da Novela*,

“Um Beijo Dado Mais Tarde”.

\_\_\_\_\_o que é que este livro vos contou?

Talvez um mau silêncio. O silêncio da Casa contra uma criança. Mas o silêncio final  
só foi no dia 22 de Maio de 1991. Nesse dia, fechei definitivamente essa Casa, a onde  
jamais poderei voltar.

Em cada sala completamente vazia, gritei os nomes de todos; desejei que o  
caminho da glória os envolvesse e que Assafora, o mais simples e ingênuo de todos  
eles, obtivesse o lugar de palhaço a que aspirara. Para ela, também gritei com  
entusiasmo:

“Graça e glória para ti.”

Aí continuou a metanoite,

Que culminou no *Prêmio* concedido, ou não concedido, à vossa história humana, tal  
como a consegui narrar, por outros humanos.

---

<sup>33</sup> Publicado em *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

Havia quem, nesse mesmo instante, estivesse verdadeiramente preocupado com o momento em que o ser do livro \_\_\_ a vossa história \_\_\_ tivesse sido dado à luz; era uma questão de segundos de letra morta:

\_\_\_\_\_ quando emergira este braço infantil do livro?

\_\_\_\_\_ a cabeça redonda do esforço?

\_\_\_\_\_ a primeira luz traçada em letra descritiva da angústia de Témia?

Porque, na eventualidade de não ter nascido toda ao mesmo tempo \_\_\_ e não tivesse a força de ser vida inteira,

“havam de abater”, temi, “as paredes dos ventrículos laterais do cérebro da criança”.

Eram palavras deles, e não minhas.

Eu estava, definitivamente, ao lado da metanoite, que entrara por mim.

Não adorava \_\_\_ sabia-o para sempre\_\_\_ qualquer forma de poder, ou de violência. Porque aceitara eu um *Prêmio* que tantas vezes fazia sangue, a não ser por desejar criar, com tantos outros, e no espaço da nossa Cultura,

Um espaço matinal de contra-sangue?.

Amigos,

deixai que assim vos chame a todos, para que sejamos todos, neste momento, simplesmente humanos.

É a nossa narrativa deste instante.

Poderá ter-vos parecido estranho que eu tenha situado os meus textos na área do romance. Mas o **romance**, antes de ser um género literário definitivo, não foi, e não continua a ser, o nome genérico da **narratividade**?

Peço-vos que atentais neste ponto de partida:

Nós estamos sempre a contar coisas uns aos outros.

A maior parte das vezes, são histórias de furor e de sangue. Sabe-se. Mas não sempre. Às vezes, acontece-nos como acontece aos amantes nus que falam de coisas anódinas, pequenas confidenciais em troca, enquanto se acariciam e se contemplam.

Nesse instante, os corpos brilham porque,

nesse trânsito, a palavra aí existe, mas sem importância útil, e os corpos, sem que nós o saibamos, a absorvem \_\_\_ e fulgem.

O que os humanos procuram, na **narratividade**,  
é um alimento que não dispensam,  
e sem o qual perderiam  
(ou nunca acederiam),  
à liberdade de consciência.  
Procuram, em adultos, os restos da magia de que a figura emblemática será sempre a **infância**.

\_\_\_\_\_ acontece, contudo, \_\_\_\_\_ está acontecendo há muito, que a **narratividade** perde o seu poder de fascínio. Os seres humanos mais despertos já a incorporaram, a dominam \_\_\_\_\_ e tornam-se, cada vez mais, sedentos do novo. Muitos deles, estão morrendo à fome.

Porque, por detrás das histórias, por detrás da magia do “era uma vez...”, do exótico e do fantástico, o que nós procuramos são os estados do **fora-do-eu**, tal como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar.

Na realidade, todos nós somos feitos, criados, **longe**, à distância de nós mesmos.

E se, há muito, se fala da morte do romance e, apesar disso, se continua a escrever romances,  
é porque,  
dessa escrita,  
a vibração definitivamente se ausentou, e porque outras formas de arte se apropriaram, com êxito, das suas técnicas narrativas.

O diagnóstico é conhecido.

A **narratividade** tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a **verossimilhança**. O que se chama ficção não é mais do que a abordagem do **real-não-existente** \_\_\_\_\_ o que é, pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra.

Dito de outro modo, a **narratividade** só pode existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito \_\_\_\_\_ verdadeiramente prisioneiro \_\_\_\_\_ é obrigado a pôr à sua disposição. Esse trabalho é teoricamente infundável mas, praticamente, repetitivo. As situações, ou todos emotivos, são em número mais do que reduzido.

No entanto, há que dizer que foi através do **romance**, assim como, e em paralelo, do voto universal, da instrução obrigatória e generalizada, e dos sistemas de Previdência,

que se fez a integração social da sociedade moderna, baseada no primado da liberdade de consciência.

O **romance** trouxe uma visibilidade imaginária, mas verossímil, do “privado” de classes e castas que praticamente se degladiavam, na base de preconceitos mútuos. O **romance** pô-las em contacto entre si, e veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens,

Porque todos são iguais perante a existência enigmática.

mas, agora, que esse dado está praticamente adquirido, e que tanta energia criadora encontrou aí o seu termo,

como continuar o humano?

Que vamos nós fazer de nós?

Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?

Para onde é que o fulgor se foi?

Como romper estes cenários de “já visto” e “revisto” que nos cercam?

É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**

Um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor,

Nos é possível.

Mas que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá ( e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, leva-la até ao vivo,

Fazer de nós vivos no meio do vivo.

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. 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**.

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade**

tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de  
pujança\_\_\_\_\_o vaivém da intensidade. Ela permite-nos  
a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao  
nosso corpo de afectos.

Na verdade, proponho uma emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem  
onde não há poder sobre os corpos, como, longinquamente, nos deve lembrar a  
experiência de Deus,

Fora de todo o contexto religioso, ou até sagrado

Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma  
realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável mas que é,  
como nós, à sua imagem, unicamente presença\_\_\_\_\_que nunca poderão  
falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que  
escrevem, mutuamente que as nossas presenças não nos fazem mal, nem medo.

Os meus livros contam que essa emigração já começou, e vem longe. Mas  
nunca direi que é a sua hora. Não sei.

A textualidade não tem, sequer, poder para considerar enigmática a realidade.  
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  
abre caminho à emigração das imagens,

dos afectos,

e da zonas vibrantes da linguagem.

Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se souber que, neste mundo,  
há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá  
do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição.

Permitam-me que cite o testemunho de outrem:

“É verdade que estes textos me fascinam, mesmo quando não estou certo de os  
entender perfeitamente ( melhor: sobretudo quando não estou certo). É verdade (creio)  
que estes textos fascinam tanto Maria Gabriela Llansol como a mim próprio. É o facto  
de neles se desarmar toda autoridade de um autor que os torna simultaneamente  
precários, vulneráveis e deslumbrantes. Qualquer leitor pode bater à porta e entrar. O  
que o aguarda é apenas a serenidade e a justeza das coisas evidentes: pão, água, o  
convívio com as plantas e os animais, alguma luz mesmo de noite, alguma noite no  
corpo da própria luz. E o amor como partilha do mais difícil”.

\_\_\_\_\_ antes de continuar o meu caminho, gostaria de lembrar os que antes, nesse mesmo caminho, me escreveram o que leram no que eu houvera escrito.

Lembro-me intensamente de Isabel da Nóbrega, que há tantos anos me lê e, mais longe ainda, do José Carlos Marques e do Leal Loureiro e, ainda mais longe, da Natércia Freire e do Luís Amaro.

Lembro-me do Jacinto do Prado Coelho, da Tereza Joaquim, da Regina Louro, da Paula Morão, da Lúcia Lepecki, da Alzira Seixo, do Eduardo Lourenço, do Eduardo Prado Coelho, da Silvina Rodrigues Lopes, do António Guerreiro, da Fernanda de Abreu, do Pierre Leglise-Costa, da Alice Raillard, do Fernando do Amaral, do J.B. Martinho.

Como não lembrar, finalmente, a Maria Rolim Ramos que, desde há anos, tomou o risco de me editar, e a quem, em momentos de adversidade, me ligaram laços de profunda amizade.

Alguns que conheço; outros, que nunca vi, mas que são a comunidade **existente não real** que me foi concedida por uma tão grande graça de textualidade.

Sinto-me feliz por tudo ter acontecido assim.

Tróia, 14 de junho de 1991

(LLANSOL, LL1, p. 116 a 123)a

## **Anexo B**

Este anexo refere-se à Carta de Maria Gabriela Llansol à Lúcia Castello Branco. Esta Carta foi fotocopiada do livro *Os absolutamente sós – Llansol - A letra - Lacan*, de Lúcia Castello Branco, publicado em 2000, em Belo Horizonte pela Editora Autêntica, nas respectivas páginas: 13, 14, 15, 16 e 17.

Sintra,  
4 de julho de 1998

(Para Lúcia Castello-Branco, e seus alunos)

Querida Lúcia,

Falta-me uma flor  
branca para colhar, com rigor,  
um nome lídico. Essas, são as cores de hoje. E, para  
saber com rigor onde me encontro, hoje, fui ao jornal ver-lhe a data. Com  
rei-a, inutilmente e em si-  
ciã, com a mesma data dos anos anteriores. Com a perturbação de escrever,  
senti que a vida cresce para uma forma de xaxi, que  
espero ainda ver.

Plutão sobre a linha dos dias,  
desde os anteriores aos primeiros,

que não escrevi e colho, em cada um, a flor emblemática  
da sua recordação. A este colheo dia  
marei autobiográfica de um legante.

Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha perturbação pes-  
soal,

alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,

alguém que me faça o nome que

1

fiz da minha vida

ao facto de me ler identificada com o legente que se estende, mais esguio e in

quieto,

ao lado da que escreveu. Em cada livro

escrito há - lido -, <sup>por tal</sup> um ~~for tal~~, um a aprender

Entrar, do modo, por eles adentro,

e repetir o acto de amor com que os escrevi. Aceitar o pedido

que me ~~fez~~ <sup>me fez</sup>

de entrar outra vez,

e de sentar-me, perturbada pelo corpo, onde o desejo ~~se~~ <sup>se</sup>

sentar-me com ele a saborear o matiz, a linca, o tom,

dizer-me "é pensamento",

e deixá-lo, de novo, cair da memória, no fio de água do texto.

A essa ~~autobiográfica~~ <sup>autobiográfica</sup> que escreverei comigo, com ela lendo, c

marei ~~me~~ <sup>me</sup>

subentendendo a árvore florida

no prado de minha casa

ou no corredor da minha vida.

pois o texto \_\_\_\_\_

Mais para cima da fonte há outro livro - Os pulos de

2

Herbais -, que é o lugar ermo onde a figura do legente nasceu para acompanhar a singularidade desta escrita. É a partilha comigo a dor do sentido que aferece, e se derrepece.

Mas nunca o sentido progressivo se ocultou.

Há ainda outro livro emergente de homens marginais, a segurar, sob a vontade dilacerante dos poderosos, o texto do mundo. É uma dor náusea que os escritos de mãos agarradas ao vertice. Nunca mais lhe chamarei

Joshua, Companheiros e Amantes, mas

o Homem de Deus.

Senço nas campanhas estoladas e galaxias e no vultro que assumi-me, a meus olhos, os nem terra e os vagabundos. Legentes da dor sem saber ler. Desprovidos de actos voluntários, nasceram com fome.

E está estabelecido pela ficção (que não o texto) do mundo que passarão fome

e

É urgente que saibam que a doença de que sofrem

é a que teve - de que continua a padecer -, Baruch Spinoza.

Tenho de voltar a Herbais para, com uma estaca, firmar  
aí a minha vida. \* esse território contém  
Plástico dos legentes  
antes de partirem para a batalha  
que lhes há-de. multiplicas  
as forças  
a decuplicar o olhar reticente.

Continuo a ler quem lê, numa música acelerada - caracota rábi  
de de intuições e fúgores. Saí  
para o meu pátio, noutra lugar diferente deste a pujança  
acumula-se e borda novo texto de que tenho absoluta necessidade. Quero partilhá-  
-lo e lê-lo. Comecei a vi, dan-  
do-me companhia que eu por nada trocária.  
É o cume do jardim que o pensamento permite, conforme es-  
crevi um dia.

Talvez ainda tenha outro livro a surgir por detrás da toalha com que limpo o ros-  
to esta manhã. Esqueci-me certamente de algum por ele só encetar, neste  
momento, o caminho do desconhecido.  
Um dos legentes disse:

- Conhecemos profundamente o descanso de texto.

Estou mais próxima da morte,  
e sei que vou partir.

Finalmente, eu passei a ser uma bela escultora. Balancei a minha cabeça e  
estou a crescer centos - 100 um ramo, enquanto  
cresce a árvore frutífera

M. Saly  
L. A. S. O.

5

