



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Priscila Mendes Viana

Entre Literatura e Dança:
Da escrita ensaística às movimentações dançantes na obra *Um*
***beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol**

Rio de Janeiro
2019

Priscila Mendes Viana

**Entre Literatura e Dança:
Da escrita ensaística às movimentações dançantes na obra *Um beijo dado
mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L791 Viana, Priscila Mendes.
Entre literatura e dança: da escrita ensaística às movimentações
dançantes na obra Um beijo dado mais tarde, de Maria Gabriela
Llansol / Priscila Mendes Viana. - 2019.
62 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Galvão Krause.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Llansol, Maria Gabriela, 1931-2008 - Crítica e interpretação
– Teses. 2. Llansol, Maria Gabriela, 1931-2008. Um beijo dado mais
tarde – Teses. 3. Literatura e dança – Teses. 4. Leitores – Reação
crítica – Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955-. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Priscila Mendes Viana

**Entre Literatura e Dança:
Da escrita ensaística às movimentações dançantes na obra *Um beijo dado
mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 10 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha avó Maria (em memória), que por vezes senti estar presente em minha leitura desse beijo que foi dado mais tarde.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por permitir que eu alcançasse o discernimento necessário para a conclusão deste trabalho.

Ao meu querido e amado filho, Gui, por ser a razão pela qual eu busco ser uma base forte e por ser minha maior inspiração na vida, impulsionando-me a ultrapassar meus próprios limites em busca de proporcionar-lhe uma vida mais confortável e cheia de afeto.

Aos meus queridos pais, Esio e Deusa, agradeço tudo o que sempre fizeram por mim e pelos meus irmãos.

Expresso minha gratidão ao professor e orientador Gustavo Bernardo, por ter acreditado em minha leitura e por ter me inspirado com suas aulas desde a Graduação.

À professora Cláudia Amorim, por nos ajudar com sua elegância e bondade.

Ao querido amigo Leonardo Louredo, agradeço por me apresentar o texto de Llansol.

E, por fim, à Llansol, por me escolher para esta leitura.

A tarde de um fauno
Quero perpetuar essas ninfas.
Tão claro
Seu ligeiro encarnado a voltear no ar
Espesso de mormaço e sonos.
Sonhei ou...?
Stéphane Mallarmé.

RESUMO

VIANA, Priscila Mendes. *Entre literatura e dança: da escrita ensaística às movimentações dançantes na obra Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol. 2019. 62 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Maria Gabriela Llansol possui uma escrita composta por movimentações, uma linguagem formada pela manifestação do ser. Nesta dissertação, procuramos pensar a relação sentido, dança e ensaio, especialmente em uma de suas obras, *um beijo dado mais tarde*. É voz corrente que a escrita de Llansol é hermética, de difícil compreensão, abandonando a ideia de leitor e escritor a partir de um único espaço fixo, assim como ocorre na dança contemporânea, na qual é possível ver uma pessoa de qualquer ângulo. A literatura llansoliana pede uma nova espécie de leitor, ao qual Llansol denomina *legente*, aquele que reaprende a ler, aquele que, além de acompanhar o fluxo, poderá regê-lo. Para entender melhor o que pode ser compreendido por *legente*, analisamos os espaços de Llansol como licenças para que o leitor pense acerca do texto. Uso licença e não convite, porque acredito que, na linguagem cotidiana (falada), não convidamos o nosso interlocutor a pensar o que se quer, mas é comum que, em um discurso, nosso interlocutor pense o que quiser. Portanto, acredito que Llansol abra esses espaços para o pensar, para a reflexão. Tudo o que se pensa sobre o texto se torna texto, e a fragmentação e movimentação da escrita tornam-se, ela mesma, um texto que é Llansol, um texto que é o leitor.

Palavras-chave: literatura; dança; contemporaneidade; movimentação.

ABSTRACT

VIANA, Priscila Mendes. *Between literature and dance: from the essayist writing to the dancing movements in the work Um beijo dado mais tarde*, by Maria Gabriela Llansol. 2019. 62 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Maria Gabriela Llansol possesses a way of writing composed of movements, a language formed by the manifestation of the being. In this work, we look for the relationships between sense, dance and essay, specially in one of her works, *um beijo dado mais tarde*. It's of general conception that the writing of Llansol is hermetic, hard to understand, abandoning the idea of reader and writer from one fixed space, just like it happens in the contemporary dance, in which it is possible to see one person from any angle. The llansolian literature asks for a new species of reader, one who Llansol calls *legente*, the one who reunderstands the act of reading, one who not only matches the flow, but can also conduct it. To better understand what can be comprehended as *legente*, we will analyze the spaces of Llansol as licenses so that the reader may think about the text. I use license, and not invitation, because I believe that in our daily language (spoken), we do not invite our interlocutor to think about what he wants to, but it is common that during speech our interlocutor thinks whatever he wants to. Therefore, I believe that Llansol opens these spaces to the thought, to reflection. All that is thought about the text becomes text itself, and the fragmentation and movements of the writing become the writing itself, a text that is Llansol, a text that is the reader.

Keywords: literature; dance; contemporary; movement.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	DA AUTORA.....	12
2	DAS IMPRESSÕES DE UMA LEGENTE	16
3	DA POSTURA À IMPOSTURA	21
4	O ESPAÇO LITERÁRIO DO LEGENTE E DA ESCREVENTE	31
5	A ARTE ME CHAMA E TAMBÉM É A CHAMA QUE ME DÁ FÔLEGO PARA FALAR.....	34
6	DE PESSOA A LLANSOL.....	40
7	O TEXTO DO PRAZER – BARTHES E LLANSOL.....	45
8	O BARROCO NA CONTEMPORANEIDADE.....	50
9	DO ENFRENTAMENTO À PROVOCAÇÃO.....	54
	À GUIA DE CONCLUSÃO, UMA COMPARAÇÃO.....	57
	REFERÊNCIAS.....	61

INTRODUÇÃO

Da bailarina assim idealizada, Mallarmé inveja a liberdade com que produz o seu poema, o modo como se transforma em poema. Teria gostado de se encontrar assim revelado sobre a página branca, imagem rápida e imediata do poema que rodopia entre a cabeça e a mão. “Poema liberto de todo e qualquer instrumento do escriba.” Ter-lhe-ia apetecido ser a *caligrafia* do seu *Livro*, como a bailarina é a caligrafia de sua dança. Desta obsessão pessoalíssima em torno na bailarina, a dança ganha a dimensão de “sonho possível”. Impossível para o poeta, não para a bailarina

Início esta dissertação com o trecho retirado do livro *Pensar a Dança*, de José Sasportes, que teoriza a reflexão estética realizada por alguns poetas, dentre os quais se encontra Mallarmé. Nesse trecho, vemos uma análise da maneira como Stéphane Mallarmé reagia ao pensar a dança, já que se definia como crítico de dança: “(...) um crítico que era um poeta e que quis acreditar que a dança podia ser uma arte superior.”¹

Observando também essa proximidade de Mallarmé com a dança, vemos a possibilidade de pensar as artes da literatura e da dança de maneira conjunta, como se completassem uma à outra.

Esta dissertação é uma proposta de criação que visa observar a relação entre sentido, dança e ensaio, especialmente na obra *um beijo dado mais tarde*, a partir da paixão pela literatura e pela dança. O caminho que a escrita de Maria Gabriela traz para a literatura é um caminho novo, cheio de surpresas e maneiras de investigar.

Aqui pensaremos a relação entre dança e linguagem textual utilizando algumas considerações de críticos reconhecidos, fazendo um contraponto com poesias que cabem nesse discurso.

Praticamos o nosso discurso assim como dançamos; nos rodeios, nas inquietações, nas passagens de equilíbrio — todos estes, componentes que fazem vibrar as passagens da respiração e das pausas. Saboreando o texto de Llansol,

¹ SASPORTES, José. *Pensar a Dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983. p.11.

retomamos Barthes dizendo que “a escritura faz do saber uma festa”.² Uma festa atuante nas diferentes concentrações corpóreas e textuais.

O enunciado, objeto habitual da lingüística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.³

A partir dessa citação de Barthes, é importante salientar que nossa leitura não se baseia em achismos, mas sim em estudo que determina as evidências bastante sólidas que consideramos na fuga do texto convencional, que obedece a diversas regras, as quais coagem quem escreve a retirar do texto o que não cabe no padrão exigido para aquela mensagem em particular. O texto de Llansol não se preocupa exatamente com esse padrão. Preocupa-se ele com todas as imagens que aparecem ao longo de sua criação, por isso, como veremos adiante, podemos considerar aqui a metaficção, o além da ficção.

Essa literatura instigante que nasce no século XX é uma literatura vívida, que nos faz acreditar no novo com qualidade, possuindo um perfil literário que possibilita análises que preenchem vazios, abordando um mundo contemporâneo instável e perturbado. Tais instabilidade e perturbação são inerentes à literatura, o que se torna ainda mais forte quando falamos da literatura contemporânea. Tal literatura se submete ao que vivemos de recentes tempos até o presente momento, principalmente após a revolução industrial: uma literatura de agilidade e desconexão com o que se fazia de maneira linear.

Para pensarmos essa questão, citarei um trecho do capítulo *O Espelho da Avenida*, do livro *Fragmentos Urbanos, Representações Culturais*, de Annateresa Fabris.

(...) a grande avenida é símbolo e realidade ao mesmo tempo. Nela condensam-se as forças do progresso. Ela é a grande vitrine de um novo modo de vida material e intelectual, representado pelo espetáculo da

² BARTHES, Roland. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França*. São Paulo: Cultrix, 2013. p.09.

³ Ibid. p.09.

mercadoria-fetice. É o grande cenário no qual a sociedade se exhibe e exhibe suas formas de “representação exterior”, a meio caminho entre a realidade e a fantasia, pois nela se projeta utopicamente e dela permite extrair materiais para sua análise crítica.⁴

Nas forças do progresso condensadas nessa revolução do espaço, vemos o relato na literatura de uma linguagem cada vez mais rápida, que se confunde com a realidade do escritor. Como está no trecho anterior, há uma relação entre a realidade e a fantasia nas obras contemporâneas ou modernas, que aparecem pós-revolução industrial.

A partir dessa realidade, e como a literatura se constrói a partir dos momentos que seu escritor vivencia, o texto llansoliano, escrito no século XX, abandona a ideia de leitor e escritor habitando um único espaço fixo, dando lugar a uma literatura em que todos os pontos são transformadores e interessantes. Trata-se de um texto que impressiona pela maneira com que se torna capaz de transformar o seu leitor.

⁴ FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 19.

1 DA AUTORA

Primeiramente, muitas pessoas ainda desconhecem o nome e a obra de Maria Gabriela Llansol. Para que este texto fique mais completo, apresentarei de maneira breve a vida e a obra da autora. Acredito que desse modo facilitarei a compreensão do porquê de sua literatura ser tão instigante e de chamar tanta atenção por meio da particular sensibilidade existente em seus textos.

Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim, nascida no ano de 1931, em Lisboa, Portugal, possuía ascendência espanhola. Faleceu em 2008, aos 77 anos, vítima de câncer. Deixou para as gerações seguintes vinte e nove livros publicados e mais de setenta cadernos inéditos de cunho poético. Mais adiante, falarei brevemente de algumas dessas obras.⁵

Licenciou-se em Direito e em Ciências Pedagógicas. Trabalhou também em áreas relacionadas a problemas educacionais. Ao longo de sua trajetória, traduziu inúmeras obras. Em 1965, exilou-se na Bélgica, retornando a Portugal após alguns anos. Também morou isolada em Sintra por opção, vivendo à margem da literatura. Não tinha a intenção de aparecer por meio de suas obras.⁶

Atualmente, é curioso pensarmos em alguém que escreva e não queira aparecer por meio de sua obra, afastando de si toda e qualquer vaidade. Quando pensamos no literato contemporâneo, vislumbramos, muitas vezes, intelectuais que não têm nada a dizer, mas querem caminhar com seus livros como se fossem chaveiros ou troféus. Há ainda aquelas situações em que a pessoa paga para que escrevam seu livro e toma o crédito todo para si como se houvesse feito alguma coisa, e claro que fez: pagou pelo livro, mas nada mais que isso. Tal é o caráter vazio e superficial que a intelectualidade às vezes manifesta, devido à imensa fluidez dos acontecimentos.

Com Llansol, flui-se de forma diferente. Ela não queria obter atenção, queria apenas escrever, sem o peso de aparecer e ganhar dinheiro com tal atividade. Escrevia como se respirasse, era algo por que vivia.

⁵ ASSÍRIO & ALVIM. *Maria Gabriela Llansol – Biografia*. 2018. Disponível em: <https://www.assirio.pt/autor/maria-gabriela-llansol>. Acesso em 10 de setembro de 2018.

⁶ ESCRITAS.ORG. *Maria Gabriela Llansol – Biografia*. 1999. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/bio/maria-gabriela-llansol>. Acesso em 18 de maio de 2019.

Ainda sobre essa liberdade da escrita, da escrita artística, trabalhada, pensemos que Llansol se entregava a esse fluxo de escrever, à escrita como corpo, como impulso. Tudo isso de maneira simples, como poucas vezes vemos e veremos ao longo da história da literatura.

Agora, como esse comportamento de Llansol pode influenciar tanto no resultado final de seus livros? Seus livros são escritos como convites para que o leitor se entregue a um amor como ela se entregou em vida. As impressões que podemos visualizar em seu corpo escrito nos possibilitam um novo olhar para tudo o que podemos fazer.

Ao estudar Llansol e sua história, encontramos diversos relatos de pessoas que largam tudo para se entregar a uma paixão, assim como ela fez ao entregar-se à Literatura da maneira e intensidade com a qual se entregou. Llansol não era apenas um corpo que escrevia, parecia mais com uma escrita que não cabia em um corpo, por isso a entrega para sair.

Dentre tantas obras escritas por Llansol, a que, em minha opinião, mais intensamente se destaca pela simplicidade das palavras, apesar de uma escrita hermética, pela maneira com a qual ela se desenrola e pelas impressões que deixaram e deixam até hoje em minha alma, foi *um beijo dado mais tarde*. Veremos adiante um pouco sobre como trabalharemos aqui com essa ideia da dança na literatura — essa junção de duas artes tão importantes e que, como todas as outras, se integram e interagem entre si.

Sua carreira literária iniciou-se em 1962, com *Os Pregos na Erva*, anos após, em 1977, publicou *O Livro das Comunidades*, um texto de bastante sucesso em sua carreira literária. Depois publicou respectivamente as obras: *A Restante Vida* (1983), *Na Casa de Julho e Agosto* (1984), *Causa Amante* (1984), *Contos do Mal Errante* (1986), *Da Sebe ao ser* (1988), *Amar um cão* (1990), *O Raio sobre o lápis* (1990), *um beijo dado mais tarde* (1990), *Hölder, de Hölderlin* (1993), *Lisboalepizig I. O encontro inesperado do diverso* (1994), *Lisboaleipzig II. O ensaio da música* (1994), *A Terra Fora do Sítio* (1998), *Carta ao legente* (1998), *Ardente Texto Joshua* (1999), *Onde vais, Drama Poesia?* (2000), *Cantileno* (2000), *Parasceve. Puzzles e Ironias* (2001), *O Senhor de Herbais* (2002), *O Começo de Um Livro é Precioso* (2003), *O*

Jogo da Liberdade da Alma (2003), *Amigo e Amiga*. *Curso de silêncio de 2004* (2006), *Os Cantores da Leitura* (2007).⁷

Além das obras citadas anteriormente, Llansol ainda escreveu alguns Diários, que são os seguintes: *Um Falcão no Punho. Diário I* (1985), *Finita. Diário II* (1987), *Inquérito às Quatro Confidências. Diário III* (1996).⁸

Há ainda algumas publicações póstumas editadas pelo Espaço Llansol⁹, que são as seguintes: *Livro de Horas I. Uma Data em cada mão* (2009), *Livro de Horas II. Um Arco Singular* (2010), *Livro de Horas III. Numerosas Linhas* (2013), *Livro de Horas IV. A Palavra Imediata* (2014), *Livro de Horas V: O Azul Imperfeito* (2015).¹⁰

Além de apresentar-se como escritora, Llansol dedicava-se ao trabalho de tradução de obras da chamada “grande literatura”. Traduziu, dentre outras obras, *Bilhetinhos com poemas*, de Emily Dickinson, este sob o pseudônimo de Ana Fontes, no ano de 1995; *Sageza*, de Paul Verlaine; *Frutos e Apontamentos*, de Rainer Maria Rilke; *O Rapaz Raro*, de Rimbaud; *O Alto Voo da Cotovia*, de Tereza de Lisieux; *Mais Novembro do que Setembro*, de Apollinaire; *Últimos Poemas de Amor*, de Paul Éluard e *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire¹¹.

Foi premiada três vezes em vida. Primeiro recebeu o prêmio Dom Dinis da Fundação Casa de Mateus, em 1985, pela obra *Um Falcão no Punho. Diário I*. Em 1990 foi premiada novamente, recebendo o Grande Prêmio de Romance e Novela APE/IPLB, agora pelo livro *um beijo dado mais tarde*, pela Associação Portuguesa de Escritores, que em 2006 viria a lhe render mais um Grande Prêmio de Romance e Novela, agora pela obra *Amigo e Amiga*.¹²

Diante da vastidão da obra da autora que estudaremos aqui, humildemente escolhemos apenas uma das obras para dissertar, o livro *um beijo dado mais tarde*, que, diante de todas as experiências com a literatura llansoliana que tive, foi a que mais me chamou a atenção, como ressaltado anteriormente. Trata-se de um livro que carrega de tudo um pouco — um pouco de Llansol, como escritora e como a pessoa que parecia ser, conjugado com minhas impressões diante de minha própria vida e desse texto, que parece ser uma nostalgia para quem o lê de coração.

⁷ ASSÍRIO & ALVIM, 2018.

⁸ Ibid.

⁹ O Espaço Llansol é uma organização sem fins lucrativos que funciona na casa em que Maria Gabriela Llansol viveu e que hoje é um espaço destinado às suas obras e suas leituras.

¹⁰ ASSÍRIO & ALVIM, op. cit..

¹¹ Ibid.

¹² ESCRITAS.ORG, 1999.

A obra que trabalhamos aqui, *um beijo dado mais tarde*¹³, não nasce para ser admirada, mas sim vem para gerar ponderações e reflexões acerca de um sentido escondido, possibilitando diversas interpretações, interpretações essas que não necessitam de conclusões ou respostas objetivas, possibilitando assim a criação do inesperado.

¹³ O livro é iniciado por letra minúscula.

2 DAS IMPRESSÕES DE UMA LEGENTE

Começa numa palavra e desemboca em diversas sensações indizíveis que se manifestam na obra literária, a qual pode ser compreendida como a própria vida. Porque é isso a Literatura: vida.

A partir da escrita, o autor/escritor poderia alcançar diversas vidaslíngua, pelas impressões que o seu texto, como um corpo, constrói. Vemos isto em diversas literaturas, mas o que é empolgante na literatura llansoliana é justamente o fato de constituir um elo com seu leitor, elo este que a autora denomina de maneira singular, como veremos adiante.

Seu trabalho traça um novo caminho na literatura, e é esse novo caminho que seduz o leitor, a quem ela denominou *legente*¹⁴: aquele que reaprende a ler, não como simples leitor, mas como sujeito que aceita a impostura que a língua possui. A impostura que a língua apresenta está relacionada com as variadas maneiras de dizer, e por vezes não dizer nada ou mesmo dizer tudo, redefinindo regras ao escrever e desenvolvendo a liberdade por meio dessa recriação.

A proposta aqui apresentada é falar da escrita movimentada dessa autora em perspectiva comparativa com a dança, já que poderíamos dizer que a construção de seu texto se dá de forma aproximada à ensaística.

Dessa maneira, se quisermos definir a escrita de Llansol dentro de um gênero literário, poderíamos encaixá-la no modelo esboço, ou ensaio¹⁵. Até o esboço carrega uma lógica, um nexos, isto é, não deixa de ser algo pensado. Qualquer coisa que se faça carrega uma lógica própria, seja uma dança, um texto etc.¹⁶

Sabendo ainda que podemos compreender o corpo de um texto com variadas interpretações, dando a ele variadas formas de vida. O corpo material, ao dançar, também se exprime de variadas maneiras, permitindo-nos compreendê-lo como diversos corpos em um, dando tanto a um quanto ao outro uma multiplicidade de formas.

Vejam os que José Gil diz a respeito:

¹⁴ Termo utilizado pela autora.

¹⁵ ADORNO, Theodor, W. *O ensaio como forma. Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 1991. p.15.

¹⁶ GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p.44.

Não há portanto um corpo único (como o corpo próprio da fenomenologia), mas múltiplos corpos. O corpo do bailarino (em Cunningham, mas de facto em todos os bailarinos) é composto de uma multiplicidade de corpos virtuais.¹⁷

Adiante, José Gil ainda tece alguns aspectos acerca da dança, sugerindo essa proximidade entre o corpo-texto e o corpo da dança. Com as palavras do estudioso:

Também a dança é uma arte de construção de séries. (A análise coreográfica teria muitas vezes interesse em adoptar este ponto de vista de método). O movimento dançado cria muito naturalmente o espaço dos duplos e das multiplicidades dos corpos, e dos movimentos corporais. Um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão.¹⁸

Enquanto na dança os variados gestos corporais criam essa multiplicidade de corpos, na literatura as variadas maneiras de se comunicar a partir de um texto criam diversas interpretações. E assim veremos Llansol, com todo seu mistério e falta de linearidade, falando-nos suas diversas visões acerca do mundo.

Partimos, assim, da ideia de que a linearidade de seu texto acontece de forma misteriosa, no sentido de não ser apresentada diretamente. Diz-se muito mais pela sensação, do que pelo que pode ser apreendido de sua escrita formal, assim como na dança, em que as práticas das sensações transferem ao corpo a habilidade da sensação e do desenvolvimento dos passos.

Se buscamos um sentido na dança, só podemos tê-lo ao dançar, porque a dança já é o próprio sentido. Dançar é dançar, assim como escrever é escrever. A máxima que se nos apresenta é de que tudo apenas é. Não há como buscar mais que isso, querendo dar sentido à sua obra. A autora diz por apenas dizer. Falando de uma maneira que permite um deslize em suas palavras, é a superfície que se apresenta. Assim, se diz de modo diferente da linguagem comum, com a qual estamos acostumados a ler, a falar e a ouvir. Por isso, é preciso ser um *legente*: para deslizar na escrita libertária de Llansol, seguir um fluxo de movimentações, experimentações e estranhezas, realizando ficção na ficção. Mas, como se dá a metaficção?

¹⁷ GIL, 2003, p. 44.

¹⁸ Ibid. p. 64.

Primeiramente, devemos compreender que um texto quando escrito se faz no ato de experimentar a feitura de uma ficção. Quando um legente empresta ao texto a sua atenção, nele se faz uma nova ficção, aquela que nasce a partir de outro olhar, de uma outra vivência. Por esse motivo é notório que o ato da escrita é um ato gerador de ficção, assim como o ato da leitura, isto é, do corpo que lê um outro corpo.

Gustavo Bernardo, no “Prólogo” d’*O Livro da Metaficção*, aborda a linguagem como enigma, teorizando acerca das possibilidades a que ela nos remete quando se fala de ficção e experimentações. O autor começa apresentando uma fotografia de Chema Madoz, em que o fotógrafo convida o observador a subir a escada para então descer do outro lado do espelho, capturando a lacuna entre o corpo imaginado e o corpo real, ou seja, o entre, aquilo que por vezes fica no plano do pensamento. Gustavo define toda linguagem como “pletórica e insuficiente” justamente pela circunstância de que a linguagem nunca é suficiente, mesmo quando excessiva.¹⁹

Por isso, acredita-se que Llansol abra espaço para que o *legente* reflita e acrescente suas verdades à obra, evitando assim os excessos. Llansol, por meio da literatura, dá voz aos sentimentos do outro. Talvez ela promova aquela ação que Fernando Pessoa tenta provocar em seus textos: o ato de *outrar-se*, de colocar-se em outros corpos, de sentir outras sensações. Poderíamos dizer que Llansol aprofundou-se, em sua admiração por Fernando Pessoa.

¹⁹ KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010. p.10.

Figura 01 – Escada apoiada em espelho: Fotografia de Chema Madoz



Fonte: Lucena, 2011.

Ainda sobre a significação de “outrar-se” para Pessoa, cabe citar um trecho do artigo escrito por Simeoni²⁰, intitulado “A Desconstrução do Eu em Fernando Pessoa”:

A criação heteronímica de Fernando Pessoa nos faz pensar na negação do eu como unidade constituída, numa fuga que se enovela em um desafio de outrar-se, a qual confere o desafio do autor em querer encontrar nos heterônimos essa unidade pretendida.²¹

É certo que sempre acrescentamos nossas impressões aos discursos que se manifestam à nossa frente. Nunca deixamos de pensar sobre o que está sendo dito, e tudo o que pensamos acerca da mensagem apresentada interliga-se a ela, decorrendo assim a lacuna – o entre – do texto imaginado e do texto real. Porém, os

²⁰ Mestre pela Universidade de São Paulo em Literatura Portuguesa. No artigo citado, Simeoni trabalha a desconstrução do eu, propondo um diálogo com a poética de um dos heterônimos de Pessoa: Álvâro de Campos.

²¹ SIMEONI, C. P. M. A Desconstrução do Eu em Fernando Pessoa. *Revista Desassossego*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 39-47, 2009. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v1i1p39-47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47612>. Acesso em: 16 de maio de 2019. p.02.

textos de Llansol e, de forma mais evidente, a obra *um beijo dado mais tarde*, projetam uma dimensão infinita, se compararmos as vozes encontradas e nela camufladas.

Quanto ao excesso, assim como na literatura contemporânea, e em tudo que há no contemporâneo, vivemos nos extremos, nas experimentações. Vivemos a experiência das possibilidades ainda inexploradas. O sentido não está no todo como unidade; no entanto, cada unidade carrega um sentido na formação do todo, em nosso caso, o texto.

À vista disso, em *um beijo dado mais tarde* podemos analisar a linguagem como aquela que está em formação, uma formação que dá lugar não apenas ao escritor, mas também ao leitor, àquele que *lege* o texto. Como um regente que rege a orquestra, o leitor de Llansol *lege* o texto de acordo com seu olhar para com ele, preenchendo assim as licenças que são apresentadas.

O *legente* é quem conduz a obra, tornando-se simultaneamente um serviçal do texto ao aceitar a impostura da língua inserida na obra; por isso, a perspectiva comparativa com o ritmo – o ritmo é o que sustenta o texto, assim como na música ele determina a duração dos sons e dos silêncios.

Se somos capazes de emprestar sentido àquilo que lemos – e isso não significa que nos posicionamos acima do que é lido, mas sim que nos tornamos parte da obra como um corpo só, isto é, nos transfiguramos na própria obra; junto com Llansol, ao lermos sua obra. Nesse âmbito, metamorfoseamo-nos em uma coerência invisível que interliga o texto ao corpo de quem o lê.²² Seria assim uma espécie de dilatação que atinge o corpo e os sentidos que estão dentro dele. O corpo físico e a dança. O texto e suas significações.

Por isso, é necessário sentir o texto de Llansol fundindo-se ao corpo, descobrindo a impressão de, ao lê-la, estar num palco, onde há música ao fundo e a pulsação dos corpos toma conta do ambiente. Assim, sentimos flutuar sobre suas palavras, impressões, nostalgias: a cada espaço dado, a cada palavra utilizada, a cada aparição enigmática.

Desse modo, seguindo o ritmo de sua escrita representativa, perdemo-nos e encontramos-nos.

²² CARPINEJAR, 2007 apud KRAUSE, 2010.

3 DA POSTURA À IMPOSTURA

Fazendo um contraponto com a dança, é preciso entregar-se às experimentações de sentido, é preciso entregar-se à impostura do que se apresenta – neste caso, à *impostura da língua*²³.

Percebemos então que a obra não pode ser limitada a algo que deva ser interpretado, pois, se o fizermos, nos perdemos nessa falsa profundidade que se apresenta. Tal como Deleuze aborda a questão do sentido, a obra deve ser contemplada como um *espelho*, cujo *deslize* é a única alternativa, sem ultrapassar a superfície.²⁴

A ficção é como um espelho: não podemos atravessá-lo, mas podemos deslizar sobre ele. Todo discurso é ficcional, já que “quando não sabemos as respostas, nós a inventamos poeticamente, ou seja, fazemos ficção”. Pensando nisto, podemos refletir acerca do texto como uma matéria que não pode ser ultrapassada, mas que deve ser, como na dança, apenas apresentado.²⁵

Comparemos, portanto, o texto de Llansol às reflexões de Adorno, Deleuze, Gil e Gustavo. A escrita libertária da autora, já no início do livro que trabalhamos aqui, nos apresenta uma conclusão exposta desde o seu início. Sua construção se faz de forma espontânea, porém com contornos indefinidos:

_____ 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. Por isso, eu tenho de 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.²⁶

Na experiência narrada, até com cunho poético, podemos perceber que, no início do livro, a narradora, tentando não dizer, nos dá muitas pistas do que pretende

²³ Termo utilizado pela autora Maria Gabriela Llansol.

²⁴ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.08.

²⁵ KRAUSE, 2010. p.10.

²⁶ LLANSOL, Maria Gabriela. *um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Edições Rolim, 1990.p. 07.

falar adiante: discutir de forma incomum a *impostura da língua*, desafiando o leitor com uma abordagem diferenciada e, como vemos, espontânea, sem deixar de *deslizar* na superfície apresentada, utilizando o tom poético, a expressividade e a experimentação na sua construção. A aproximação texto-corpo-leitor atua como o *além da ficção*.

O além da ficção pode ser compreendido da seguinte maneira, nas palavras de Gustavo:

Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma. Esse fenômeno aparece em especial naquelas obras artísticas que nos acostumamos a considerar as melhores – como um romance de Machado de Assis, um quadro de René Magritte, um filme de Alfred Hitchcock ou uma foto de Chema Madoz. A metaficção é a irmã mais nova da metalinguagem, mas ambas são netas da metafísica.²⁷

Desse modo, é possível conceber a *metaficção* como um fenômeno estético adequado para a maneira com que abordamos o texto llansoliano. Levando em consideração a premissa de que não é possível apreender plenamente o sentido de sua obra, devemos nos preocupar com a *impostura da língua*, assim concebendo o jogo de oposição, o qual nos faz questionar o que está fora e o que está dentro do texto, ficando assim no entre da linguagem. A principal confusão agora é: “seria eu também o texto?”.

Tomemos o texto como espelho, o espelho de Chema Madoz, o espelho da alma, que na reflexão leva-nos ao ponto alto de nossa experimentação, para o que está além do espelho, a outra escada, o que vai além, a *metaficção*. “Não nos devolvendo a realidade refletida, o espelho da ficção inverte e depois nos leva para outro lugar, um lugar que está além do espelho, além da ficção”. Nas palavras de Gustavo Bernardo Krause:

(...) o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção. Ora, “além da ficção” é uma tradução “ao pé da letra”, digamos assim, da palavra “metaficção”, porque o prefixo grego “meta” também pode significar “além de”.²⁸

²⁷ KRAUSE, 2010, p. 10.

²⁸ Ibid. p.10.

Levando em consideração os estudos acerca da *metaficção*, ao longo de nosso trabalho procuraremos desenvolver o questionamento primeiro acerca do que nos remete ao ato de ser o entre. Ainda, o espelho de Chema Madoz é o que está entre o que se diz no plano da realidade e o que se diz no plano da ficção. O espelho é o que transporta a imagem à ficção. O texto – enigma de Llansol – é o espelho entre a linguagem impostora e a linguagem sensorial.

Veamos a seguir um trecho que vem no fechar das cortinas do livro *um beijo dado mais tarde* e que ilustra bem essa proposição:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tem que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não ligués 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.²⁹

Vimos então um exemplo simples da metaficção como fenômeno estético no texto llansoliano. Um texto que apresenta sua própria composição de maneira referencial e representativa, na ordem mesma da enunciação. Essas características refletem os caminhos para que o leitor conheça as estratégias de criação de seu texto.

Ainda dentro deste âmbito, podemos conceber a obra llansoliana como metaficção, já que há nela a multiplicidade interpretativa e a ausência de linearidade.

Contemplamos a obra trabalhada aqui sob um novo ponto de vista, mais atento às superfícies que às profundezas, sendo capazes de perceber gestos na escrita utilizada em *um beijo dado mais tarde*, buscando integrá-los ao corpo e ritmo do texto. Dessa maneira, definimos a relação literatura-dança a partir de sensações ocorridas durante a leitura, as quais dependem da postura do sujeito diante da obra: ser *legente* ou ser um leitor comum.

No que se refere ao profissional da dança, José Gil, em seu livro intitulado *Movimento Total*, apresenta as diferentes técnicas de um bailarino para alcançar a segurança de seu corpo, mesmo que de maneira fragmentada.

Abaixo, vemos um trecho do livro que esboça essa questão:

²⁹ LLANSOL, 1990, p. 108.

O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará clareza e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio do movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo.³⁰

Com técnicas diferentes, o mesmo acontece com qualquer grande escritor. Na verdade, não há um espaço do texto. Este espaço varia segundo as velocidades do seu próprio desdobrar e, ao fazê-lo, o texto pode encontrar profundamente o seu leitor. Em *um beijo dado mais tarde*, vemos esse encontro de almas, encontro que se dá a partir dessa perda de equilíbrio que se encontra na gestação do movimento.

Enquanto na dança um pé após o outro designa a movimentação, na literatura uma palavra após a outra movimenta o texto, libertando a velocidade que arrebatou o corpo-texto traçando uma forma no espaço.

Em tudo que fazemos, buscamos sentido. O “leitor comum” busca esse sentido em todos os textos que lê. Llansol, como vimos até aqui, nos pressiona a olhar para o texto como um corpo, o qual desliza e não se submete à significação lógica de costume, apresentando uma série de pequenos acontecimentos que se sobrepõem um ao outro, transformando a significação textual de sua obra. Com as palavras de Llansol:

6 – Anna Magdalena, se ela contasse como eu, cantaria sempre; tem um canto de narrativa que é uma acumulação de pequenas histórias e todas elas ocorrem umas sobre as outras, a rir e a voar; hoje, amanhece num quarto para criadores e crianças, e esses somos nós, envelhecidamente marcados pelo ar de tristeza real que também ocorre.

É nessa tristeza criadora do riso
Que Ana Magdalena interpretou esta manhã essa canção que faltava e que se afundou imediatamente, sem que eu ouvisse, mas imediatamente subiu à superfície da minha imaginação.

Será possível escutar um ser bicéfalo, que fala por duas bocas, dispondo eu apenas do mesmo ouvido? <<Há um corpo mais alto do que o meu>>, responde-me a canção, <<onde o maior dos prazeres te espera>>.

Salomé estava próximo do disco e eu, olhando a fímbria do seu percurso imóvel, disse:
<<ó sublime mensagem>>.

O canto de Témia desejava, a partir desse momento o pra-

³⁰ GIL, 2003, p. 14.

zer de ser a amante de um Filipe encerrado na colina onde atracara a Nuvem Pairando, e eu desejava distanciar-me do local de encantamento para ver realçada a admiração soberana que a colina me causava; assim, um isolado sofrimento, <<só e maravilha>> subtil, principiou a desenrolar-se como paisagem, no lugar da paisagem. Era um local aberto ao mar da língua, que é um mar, e impregnado por ele, para onde os objetos que me rodeavam principiavam a dirigir-se em passos ínfimos, em instantes de distância; eu olhava Filipe, a Quimera, vendo-a transformar-se constantemente numa das faces da Nuvem, e arrastando-a consigo para uma passagem onde nunca caberiam os dois, ou onde nunca caberíamos desde que fôssemos mais do que Um.³¹

Portanto, vemos neste trecho do livro *um beijo dado mais tarde* justamente um texto que não se submete à significação lógica de costume, apresentando uma série de acontecimentos em um único trecho.

Desde o início do trecho, vemos marcações incomuns para um texto que possui linearidade, como por exemplo os espaços e as pausas. Esses elementos transmitem a ideia de que o texto é um texto falado e a numeração, irregular, pois segue uma sequência desde a primeira do capítulo *Só e Maravilha*, iniciado por um prólogo que não termina. Sabemos que o prólogo nada mais é que a parte inicial no teatro, onde se apresenta o que acontecerá no desenrolar da peça teatral. O que nos faz pensar e questionar se o livro todo não é uma apresentação, já que todos os capítulos iniciam-se por uma chamada de um prólogo que não inicia e nem termina. Não há apresentação clara do que sucederá; não há finalização do prólogo.

É possível perceber no processo llansoliano de criação o caminho seguido na impecável obra em que as coisas são como são, sem ativar a ambição do leitor para o desvendamento. Uma obra constituída por um mistério que se dá pela vontade da autora de vencer a *impostura da língua*, que tem o experimento como ponto de partida da obra e que se aproxima de uma narrativa.

Vejamos o seguinte trecho:

Chego à sala, em face do quadro de Artur Loureiro, a que chamei “uma jovem vestindo o seu jardim”; falo com ele
eu não sei falar sobre a língua,
a língua faz-se; Salomé é o objeto da mulher deitada sobre uma báscula de marfim, estátua de texto. Com os seus braços desiguais, e o seu sorriso sedutor ainda diferindo dos braços, é o meu Mestre.³²

³¹ LLANSOL, 1990, p. 42-43.

³² Ibid. p. 36.

Contextualizando o que foi dito até aqui com o trecho anterior, vemos que mais uma vez a obra nos dá pistas de que devemos seguir *deslizando* sobre a superfície apresentada, deixando que a língua apenas se faça. Sendo assim, o sentido da escrita se liga ao sentido do corpo como estrutura, criando uma *continuidade de fundo*, isto é, o sentido vai se construindo ao longo do processo de formação da obra, como vimos anteriormente. Um sentido que se constrói de maneira conjunta: leitor *legente* e texto corpóreo.

Para falar da continuidade de fundo, é essencial expor e desdobrar a premissa da retomada da identificação do nexos de movimentos, a qual se apresenta na dança improvisada.³³ A obra de Llansol traz uma linguagem que, apesar de parecer pouco linear, obedece a um nexos próprio, a uma lógica de movimento. São movimentos pensados que se constroem por meio das sensações que se inserem na obra, sensações essas que se delineiam nas experimentações. É importante ressaltar que o nexos de movimentos não é ditado nem pela sua finalidade nem pela sua expressividade, mas sim pelo sentido presente, em que a energia passa naturalmente; com o próprio ato de fazer, à ação.

Vejamos a seguir:

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.³⁴

Como se pode perceber no trecho anterior, na obra há uso recorrente de verbos no infinitivo que, além de dar ritmo à obra, eternizam os momentos narrados. Os verbos no infinitivo nos dão a ideia de algo que é eternizado. Quando utilizamos os verbos nesse modo, podemos compartilhar semanticamente situações que possibilitam a ideia do eterno, nos voltando para a temporalidade das coisas. Que na literatura, assim como na dança, dita os ritmos e a comunicação com quem visualiza a arte.

Ainda trilhando a ideia do infinitivo como eternizador de movimentações e do próprio ato de falar, podemos conectar esta ideia a outro fato: o que eterniza é fonte

³³ DELEUZE, 1974 apud GIL, 2003.

³⁴ LLANSOL, 1990, p. 51.

de desejo. Para esmiuçar essa concepção, irei apresentar o que José Gil desenvolve acerca do desejo:

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos.

O desejo é portanto infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar o seu fluxo.

O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o.³⁵

Ainda seguindo essa comparação que norteia o nosso trabalho, assim como na dança, que permite a coreografia improvisada, na escrita ensaística mantém-se um nexo, cujo único tempo dos corpos ou estado de coisas é o tempo presente.³⁶ Quando um bailarino dança, o que importa é o ato de dançar. Quando a obra nasce por meio da escrita, o que importa é a escrita pela escrita, o ato que se presentifica, falar do que acontece agora e do que poderia acontecer com a intenção de eternizar. Nas palavras de Llansol;

penso que as beguinias sabiam que o amor (a amizade, a paixão, o segredo) têm lugar no corpo, mas muito pouco lugar; ele é uma manifestação do espírito que é tão corpóreo como esta mão que escreve; por isso quando se diz a alguém “eu amo-te”, é para sempre que fica dito. Sei muito pouco sobre o que é ter. 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.³⁷

Nesse trecho, há uma reflexão acerca do tempo (passado, presente, futuro), mostrando como o primeiro e o último estão diretamente ligados ao presente, e que o tempo essencial é o próprio presente, que absorve os demais tempos. Nas palavras de Deleuze “Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o

³⁵ GIL, 2003, p. 70.

³⁶ DELEUZE, 1974, p.06.

³⁷ LLANSOL, 1990, p.14-15.

futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente.”³⁸

Como vimos, a lembrança ocorre no presente, e o desejo pelo futuro também acontece num tempo presente.

Pretendemos constatar a visibilidade da impostura da língua por meio de um ritmo incomum: as pausas e inserções de caracteres no texto justamente quando a narradora pretende dizer algo, mas não diz, parecendo calar o ato de dizer, característica importante no texto llansoliano. Podemos pensar que essas inserções na obra não podem ser vistas apenas como efeitos. Vejamos o que Deleuze trata como efeitos:

Pois se os corpos, com seus estados, qualidades e quantidades, assumem todos os caracteres da Ideia caem do outro lado, neste extra ser impassível, estéril, ineficaz, à superfície das coisas: o ideal, o incorporal não pode ser mais que um efeito.³⁹

Não é ideal que pensemos nas inserções que ocorrem na obra um *beijo dado mais tarde* como simples marcas de texto. É necessário que utilizemos essas pausas para alcançar a arte que não fala, e que mesmo assim, de forma abstrata, fala sem precisar ser clara: a dança.

Vejamos, no trecho seguinte, o que Gustavo Bernardo Krause define como as sombras na linguagem:

(...) percebem-se diversas regiões de sombra e de interseção entre os significados que postulamos para as coisas e para os fenômenos. Essas regiões não são imóveis, ao contrário, elas se movem constantemente, razão pela qual não se consegue agarrá-las nem demarcá-las com facilidade. A metáfora, potência ambígua da linguagem, tanto ilumina um objeto quanto dele deriva sombras.⁴⁰

Nosso corpus de análise possui o que Gustavo Bernardo chama de sombras na linguagem. O texto llansoliano não é passível de ser delineado ou demarcado. Apresentamos diversas construções mentais para preencher os buracos/espacos apresentados, e é dessa maneira que criamos a ficção da ficção.

³⁸ DELEUZE, 1974, p.06

³⁹ Ibid. p. 08.

⁴⁰ KRAUSE, 2010, p. 10.

Ao mesmo tempo em que tentamos iluminar o objeto chamado texto, derivamos dele sombras. É no sombreamento que nascem as máscaras que concernem ao que está oculto: a *impostura da língua*.

Vejamos um trecho em que há a ideia de máscaras a ser desenvolvida: “Para que a língua não fosse mais impostura, criou nos objetos uma máscara; faço deles quimeras que ninguém sonha que palavras são”.⁴¹

Nesse sentido, como acontece na dança, o sentido de sua obra não poderia ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras, sendo vazio descrever todo o movimento apresentado. O corpus de análise dá lugar a todos os pontos do palco/texto, mostrando que todos os pontos são igualmente interessantes e importantes.

Podemos supor que o sentido está no próprio ato de escrever, o ponto de partida para uma aproximação da escrita ao que obra nos oferece – não procurando extrair-lhes o sentido, mas juntando, o mais estritamente possível, o movimento do gesto corpóreo ao texto. Vejamos este trecho em que a movimentação das palavras e a desmistificação de profundidade são claras:

Que querem afirmar-me estas mulheres acompanhando estes objetos, cujas asas não batem. Adejam. Gotas de água açucarada pingam de um frasco suspenso no pulso de Assafora, onde eu sei que Aossê gostaria de estudar para sua Poesia, a claridade morta dos olhos; fico sentada numa poltrona, a fazer companhia a toda esta luz ressentida onde entro lentamente e, pela segunda vez, pela mesma porta.⁴²

Llansol pede licença ao leitor para preencher espaços que antes ficavam fechados para esse preenchimento. A autora suscita possibilidade de uma nova leitura, uma leitura que nos dá licença para participar da obra de maneira viva e libertária. A seguir, mais um trecho do livro *um beijo dado mais tarde* que norteia o nosso pensamento expresso até aqui:

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.⁴³

⁴¹ LLANSOL, 1990, p.18.

⁴² Ibid. p. 9-10.

⁴³ Ibid. 46.

Assim como na dança, somos convidados a estar no palco criado por uma música silenciosa, mas que diz mais em seu silêncio que muitas palavras ditas no barulho. Como anteriormente pontuado, Krause diz que “a linguagem é ao mesmo tempo pletórica e insuficiente”, pois, ao mesmo tempo em que dizemos o que não queríamos dizer, não falamos nada, isto é, não falamos o que queríamos dizer. Llansol não é o que diz que é, mas sim o que cria, e isso sempre foi o que esperava ao escrever seus textos: ser o próprio texto, a construção da linguagem no eu, fundindo o corpo ao texto.

4 O ESPAÇO LITERÁRIO DO LEGENTE E DA ESCRIVENTE

Alguém que colhe a flor que falta para que se acalme a minha perturbação pessoal,
alguém que colhe o tom de cada um dos títulos que escrevi,
alguém que traga o ramo que fiz da minha vida
ao facto de ler identificada com o legente que se estende, mais esguio e inquieto.
ao lado da que escreveu. Em cada livro escrito há – lido –, um portal, um alpendre.⁴⁴

Segundo entrevista, que posteriormente tornou-se livro, realizada pelas então alunas Angelina Bittencourt, Flávia Andrade Costa e Franciele Vargas, na qual foram entrevistadas a professora da UFMG Lúcia Castelo Branco e a pesquisadora Vânia Maria Baeta Andrade – amigas pessoais de Maria Gabriela Llansol –, o Espaço Llansol, que foi pensado pela própria autora, funciona em sua casa de Sintra, e é considerado um espaço físico e virtual criado em 2006 para a disseminação de sua obra. Neste local, são disponibilizados dados acerca do acervo de Llansol, preservando os manuscritos deixados por ela.⁴⁵

O Espaço Llansol foi criado em 2006 por ela mesma. Tudo foi pensado e desejado por ela para que transmitisse sua obra. O lugar, segundo a referida entrevista, não é apenas uma sede física, devendo ser compreendido mais como um espaço do texto.

Lúcia Castelo Branco diz que o espaço está em Sintra, Portugal, mas o pensamento está a alargar-se pelo mundo. Vemos justamente esse alargamento quando pensamos que os textos de Llansol parecem ter mais notoriedade no Brasil que em Portugal, onde só começou a chamar atenção e ter relevância quando Maria Gabriela não estava mais viva.

Vejamos o que Lúcia Castelo Branco nos diz a respeito do Espaço Llansol:

Não é uma sede física. Tem a ver com a casa, mas não é exatamente aquela casa. Llansol tem a ver muito mais com a noção de espaço literário de Blanchot⁴⁶, embora ela diga que não há literatura. Assim como a língua é

⁴⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao Legente*. Belo Horizonte: Edições 2 luas, 2000. p.01.

⁴⁵ BITTENCOURT, Angelina; COSTA, Flávia Andrea; VARGAS, Francielle. *Por que amo Llansol?* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2014

⁴⁶ Maurice Blanchot foi um escritor e ensaísta francês. Em seu livro intitulado *Espaço Literário*, ele defende a noção de espaço literário como uma literatura autossuficiente, que se permite realizar escapando de todas as imposições da linguagem.

portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se. Então nesse sentido todo mundo que trabalha a obra de Llansol e que se dedica a essa legênciã e a essa leitura é o Espaço Llansol.⁴⁷

Podemos compreender-nos como parte integrante desse espaço, que para a autora deveria ser a junção de escrevente e legente, um preenchendo o outro, conforme observamos no trecho da carta de Llansol que abre este capítulo. Adiante, vejamos determinadas conclusões que podem ser elaboradas a partir de uma *legênciã* da Carta ao Legente.

“Colher a flor que falta”, preencher os espaços, preencher os vazios. “Colher o tom” é perceber o som das palavras, suas vozes. “O ramo que fez de sua vida”, sua obra literária. “O legente que se estende”, aquele que preenche sua obra com suas próprias referências e experimentações. “Ao lado da que escreveu”, temos sempre sua presença. Em suma, em cada livro escrito há uma imagem lida apresentada, o portal que faz transpassar, o alpendre que distingue o exterior do interior, as facetas existentes em seus textos.

Sabendo que Llansol possuía essa preocupação de que seus textos deveriam convidar o leitor a preencher os espaços vazios da obra, de modo a “alargar” o pensamento para além dos limites de seu tempo, possibilitando diversas facetas ao escrito, se desfaz a ideia de uma literatura que é particularmente esquematizada para seguir um modelo. Compreenderíamos o texto de Llansol como um conjunto de retalhos de vidas que se juntam e viram um único corpo, quase que eterno: o texto, a escrita.

A partir dos atos de preencher espaços, apreciando as vozes que se apresentam; de compreender a obra literária como um ramalhete de flores que são colhidas ao longo de uma vida; de dar à obra as suas experimentações e experimentar junto com ela; movimentamos a nossa visão fragmentada buscando o norte textual, e tudo está ali, naquele texto-presente, texto tanto de presença quanto de prenda.

Por que falar do Espaço Llansol faz-se importante para entendê-la? É respondendo a essa indagação que conluo este pequeno capítulo. Compreender a ideia de espaço para Llansol torna possível uma entrega maior a seu texto, uma

⁴⁷ FEL1PECOSTA. *Lucia Castello Branco – Llansol*. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4x3cwW3ndww>>, Acesso em: 10 de dezembro de 2017.

entrega não de conclusão propriamente dita, mas uma ideia de abertura, até porque o texto llansoliano é um texto da liberdade, sem as amarras a que estamos acostumados na literatura.

A voz que fala no poema-livro-texto-poesia expõe as ocorrências presentes no momento da escrita. Por isso a escrevente pinta a nostalgia por meio da escrita de seu texto. As palavras dançam ao serem escritas, assim como a bailarina de Mallarmé, assim como os pintores ao usarem seus pincéis. O objeto da escrevente é a própria escrita. O texto é o salão onde as palavras dançam.

Como vimos, há uma carta ao legente, mas aqui busco escrever uma carta à escrevente. Não vejamos este capítulo apenas como uma aventura, mas como um texto de gratidão e afeto para o corpo que escreve o texto-corpo lido para escrever esta Dissertação.

Ler o texto de Llansol é um convite para a leitura de toda sua obra como unidade. No entanto, isto não se faz possível em apenas dois anos, o que acarretaria perda na qualidade das observações acerca desse objeto cuja densidade equipara-se a da própria vida humana. Entendo, assim como muitos compreendem, a obra de Llansol como uma matéria única, fragmentada em diferentes livros. Talvez seja esta a ideia de nossa escrevente quando se refere ao seu próprio texto como um corpo.

5 A ARTE ME CHAMA E TAMBÉM É A CHAMA QUE ME DÁ FÔLEGO PARA FALAR

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal.⁴⁸

Iniciamos este capítulo novamente com uma citação de José Gil, filósofo moçambicano licenciado pela Universidade de Paris. No livro utilizado como um dos textos teóricos desta dissertação, o filósofo disserta sobre as expressões da dança, discutindo gesto e representação no ato de dançar.

Na citação que abre este capítulo, José Gil descreve o gesto corpóreo realizado no ato de dançar. Faço uma análise comparativa deste trecho com o nosso corpus de análise, o livro *um beijo dado mais tarde*, que, assim como na prática da dança, desvela o processo da escrita de uma obra literária, isto é, desempenhando o que entendemos por metaficção.

A impressão subjetiva provocada em mim mesma, assim como a costumeiramente provocada nos legentes de Llansol, é que o texto da autora me encontrou. Por isso compreendo que me conectei com o texto de Llansol num ato corpóreo, e me sinto dançar com ele e nele. O texto é “atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida”, porque se conecta com os corpos que o leem e os corpos também se conectam a ele. Assim, cada legente empresta ao texto suas experimentações, percebendo nele suas variadas faces e movimentações.

Adicionalmente, o livro *um beijo dado mais tarde* trata, de maneira geral, da concepção da língua, das lembranças que aparecem a partir dessa concepção, do medo e da quebra das imposturas, tais como as presentes em âmbito político-cultural, pensando na língua como fenômeno social.

Sabemos que a língua é instrumento político e cultural e por isso é imposta, gerando algum temor. O autoritarismo se manifesta na linguagem, que pode se desenvolver de várias maneiras, mas deve seguir apenas uma norma, conforme a imposição sistemática. No caso da língua, impõe-se a norma padrão.

⁴⁸ GIL, 2003, p. 68-69.

De maneira particular, a obra apresenta uma descarga de consciência da autora, que apresenta o seu íntimo numa espécie de diário em prosa poética. As personagens são inseridas sem nenhum aviso, e as discussões brotam a partir da entrada de cada uma delas.

Dividida em capítulos nada lineares e com títulos poeticamente sugestivos, a obra *um beijo dado mais tarde* se abre para cada leitor como um prólogo que nunca termina. Sabemos que um prólogo deve apresentar o que será dito e feito posteriormente. Entretanto, os prólogos de Maria Gabriela não se desenvolvem desta maneira. Eles se apresentam e não se retiram, eles como que falsificam sua estrutura literária, muitas vezes desenvolvida a partir do pressuposto de que se deve seguir um padrão. Em *Llansol*, as amarras literárias não se mantêm. O espaço literário é o espaço da língua, do texto, como na língua falada, desenvolvida no ato da fala.

Claro que até o texto de *Llansol*, que luta contra as amarras padronizadoras, possui um nexos, até porque não seria possível ser compreendido se não tivesse o mínimo de nexos. Porém, a liberdade ocorre no respirar textual: nas pausas, nas indisponibilidades, nas circunstâncias de quem vive, sem forçar uma formalidade que não conseguimos colocar em prática na linguagem formal, mesmo que tenhamos recebido a melhor instrução linguística possível.

A linguagem oral é sempre fragmentada, isto é, se não for ensaiada, ainda assim haverá imprevistos. Nossos pensamentos tomam conta da nossa oralidade, e é fato que na linguagem oral não nos comunicamos de maneira linear.

Similarmente, minha ideia central está na busca comparativa entre literatura e dança, com algumas indagações e busca por respostas, sem, contudo, comprometer o texto. Digo sem comprometer o texto, pois bem sabemos que um texto não deve ser tão esmiuçado ao ser estudado, já que, se assim o for, corre o risco de perder a sua essência.

Quando se trata desse assunto, lembro-me sempre das considerações do professor Gustavo Bernardo em uma de suas aulas da pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: a obra literária é como uma cebola, se toda descascada, perde-se a essência. Portanto, a cebola não é mais cebola e a obra literária não é mais o que se apresentava no início. Esmiúçar pode implicar destruir todo o projeto.

Por conseguinte, analisemos interpretativamente os aspectos destinados à linguagem em perspectiva comparativa com a dança, já que as expressões orais e escritas podem ser associadas com a expressão corporal, resultando na integralidade do indivíduo e do texto como um corpo só. Podemos pensar em leituras que se realizam de maneira completa quando feitas em voz alta, por exemplo, tal como acontece na obra estudada, que possui significativa carga de oralidade.

Ler um texto llansoliano em voz baixa e em voz alta possui uma grande diferença. Quando lido em voz alta, o texto carrega uma grande carga de afeto, ritmo e candência, o que em voz baixa não seria possível. Retoma-se assim a ideia homérica de literatura: é necessário falar a literatura. Falar é agir com sentimento. Assim como na dança, é preciso sentir o que está sendo feito.

Na dança contemporânea, os movimentos, apesar de pensados, são também experimentados. Em sintonia com tal aspecto da dança, a poesia de Llansol constrói-se também por meio da experimentação.

Partindo do princípio de que literatura e dança são formas distintas de linguagem e de arte, podemos refletir acerca do texto llansoliano, um texto que busca uma linguagem plural, no sentido de que possui uma diversidade de linguagens com a intenção de falar sobre e com a língua, desvendando as várias maneiras de dizer.

Toda a obra *um beijo dado mais tarde* constrói-se apresentando os vários campos artísticos, tais como: pintura, cinema, música, literatura, dança (a última de maneira implícita). Podemos, então, considerá-la uma performance artística, pois se trata de uma modalidade de manifestação artística interdisciplinar que combina diversas artes. A dança é a única arte, a meu ver, sobre a qual a autora não pontua, ou não apresenta um fio condutor explícito, mas bem sabemos que a dança faz-se presente mais no plano do sentir do que no do saber.

Talvez por esse motivo essa arte não esteja visível; não se faz presente no plano da explicitude. Ela se encontra no plano sensorial da leitura do texto, o qual dança com as palavras, através de um texto que possui uma lógica de movimentos, um sentido existente para cada “passo” dado ou palavra escrita.

Podemos imaginar seu texto como um corpo que dança, uma escrita que baila com a ideia de abandonar espaços fixos e que é realizada por corpos vistos

como objetos com vida. O texto é um objeto que continua após o fim da existência do corpo que o escreve. A escrita continua, quase permanente. Porque a escrita é a continuidade da vida. Nas palavras de Llansol:

Sereno agora a contar como tudo se passou no tempo invisível. O tempo é, visualmente, descolorido, e passa de uma maneira apagada e branca, mesmo quando cobre *cenas fulgor*, morreram todos, e eu, olhando o que se dilui, pergunto mais uma vez _____ como legar a minha vida _____ que é a última vida que eles todos terão.
Témia diz-me: - Depois de ti, sem filhos, eles não continuarão mais. Como se passa de uma vida humana a um livro que se leia por *entre nós*?⁴⁹

Como se passa da vida humana a um livro? O livro é a continuidade de sua vida, já que ela é a última vida da família. O texto é vida, a ser considerada quase que de maneira permanente.

Consonante a isso, podemos pensar na figura de Bach, que morreu, por isso há muito tempo ele não é músico, não podemos mais ver seu corpo, não podemos determiná-lo. O corpo em matéria se foi e deu lugar a um objeto (a música), algo que possui a mobilidade de um ser, que se define pelo esplendor dado à sua presença. Tornou-se um objeto que possui presença, que abraça as nostalgias de quem o escuta. A seguir, um trecho do livro que pode comprovar essa afirmação:

2 – Bach canta pela voz de Anna Magdalena, é aquele que ocupa o centro do tocador, junto do espelho.

Será uma profanação fazer diligência por encontrar a arte nos restos humanos? Será errado encontrar-me com o sagrado neste quarto, a olhar a forma sentimental destas figuras acompanhantes, e destes móveis? O que é meu não é meu, estou na parte do templo destinada aos que vivem envoltos em mistério. Assafora jacente é o fim de que nasce um ser, e faço-lhe uma festa tímida na testa, ou à silhueta de navio do seu ir-se embora; que toda obscuridade seja móvel, e deslize para fora do quarto,
mesmo a minha,
pois não sei como exprimir a ideia que me provoca aquele ser finito, com substância infinita. Será realmente infinita, ou engano-me nas palavras, manchando o canto com que entrei?⁵⁰

Sabemos que Ana Magdalena foi a segunda esposa de Bach, a quem ele dedicou dois presentes musicais chamados de “Cadernos de Notas de Anna

⁴⁹ LLANSOL, 1990, p. 26.

⁵⁰ Ibid. p. 10.

Magdalena Bach”. A partir disso, vamos refletir acerca da citação: quem é que ocupa o centro do tocador? O disco está tocando sinfonias de Bach a Anna. Logo após, há uma reflexão acerca do que somos e o que temos, que na verdade não temos: nada é nosso, nem nossas criações, que ficam aqui por gerações e perdem o seu dono, pois estamos rodeados pelo mistério da morte.⁵¹

Contudo, neste livro, vemos uma associação do corpo humano com um objeto, pois objetos também carregam a alma de quem os tocou. Quando compramos um livro em uma loja de livros usados e ele vem assinado por alguém, a impressão que temos é que aquele livro está vivo, não somente pela escrita de seu autor, mas por quem o tocou, por quem deixou seu nome ali registrado.

Quem toca o objeto o faz viver ainda mais. É como se ganhasse livros de outros donos, nos quais estão escritos os seus nomes. Livros, objetos, hoje meus, foram de outros corpos no passado. O corpo livro pode continuar por anos, décadas, séculos. O nome inscrito se desfaz, mas o livro fica cada vez mais pesado de histórias, dele e nele.

Tocar com a boca, no silêncio, no depois; *um beijo dado mais tarde* rompe com a ideia de impostura, não só da língua como código que estabelece a comunicação, mas da linguagem, dos conceitos aos quais a sociedade ainda pode estar agarrada, limitada.

Uma discussão que não está direcionada apenas à impostura da língua, mas às imposturas outras, também de ordem social, como, por exemplo, quando Llansol reflete acerca do lugar do negro na sociedade de outrora, ou até mesmo quando se refere, nos entres da linguagem, à sabedoria de uma mulher analfabeta.

Vejamos os trechos:

O pior era a manhã da melancolia dos desaparecidos; penso na relação entre a Maria Adélia e o meu pai; um ramo forte, entrelaçado que, da parte dela, nunca abrandou a fidelidade ao abraço. Foram eles, e a situação que criaram à sua sombra, que originaram, nestas manhãs, a minha tristeza. Força da minha tristeza? Analfabeta, Maria Adélia era uma mulher de cabeça e educou-me, creio eu, por ter cabeça e ser analfabeta. Deu-nos a força e a melancolia que vem sempre dela.⁵²

⁵¹ RIBEIRO, Milton. *Anna Magdalena Bach, uma das tantas mulheres com um passado sem biografia*. 2014. Disponível em: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2014/07/11/anna-magdalena-bach-uma-das-tantas-mulheres-com-um-passado-sem-biografia/>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

⁵² LLANSOL, 1990, p.101.

A estátua de Ana ensinando a ler a Myriam estava no seu lugar, sobre a mesa, mas tornara-se um espelho visionário reflectido no espelho do guarda-fato. O livro amplificado entre ambas, atraiu Filipe e a Maria Adélia, por razões diferentes, para cada lado do que estava inerte como texto; o homem pousou a cabeça entre as mãos, e viu oscilar, diante de seus olhos verdes, linhas sem sentido que o despertavam, pois sabia ler _____ e não sabia ler aquele caminho; a amante fiel, analfabeta, tocou com a ponta de um pano a fonte que estava próxima, e inclinou-se para limpar, até reluzirem, as letras do título de ouro que ocultava o caminho.⁵³

⁵³ LLANSOL, 1990, p.101.

6 DE PESSOA A LLANSOL

Neste capítulo buscarei abordar o § 260 do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, pincelando minha compreensão com trechos do livro estudado nesta dissertação.

Fernando Pessoa nos diz nesse texto:

Tudo quanto é abstrato é difícil de compreender, porque é difícil de conseguir para ele a atenção de quem o leia (...) A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação.⁵⁴

Isto é, para o poeta, a arte, toda ela, é um presente do artista para quem o recebe, é um presente que liberta.

Logo mais adiante, o autor continua: “O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é.”⁵⁵ Percebe-se que, para Pessoa, apesar de um presente, ainda assim o que o poeta sente não pode ser completamente falado, exposto, e quanto mais sente, menos pode exprimir.

Fernando Pessoa atribui ao texto o fato de que o poeta transforma o que sente na linguagem do outro para que ele o possa compreender, incidindo ainda na ideia de *outrar-se* para sentir o que o outro está sentindo. Vejamos o trecho abaixo:

Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exatamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti.⁵⁶

Diante do exposto, vemos um caminho que acredito ter sido trilhado por Llansol. Ao ler Llansol, sinto que o texto me comunica sensações. Sinto a nostalgia que ela sente ao falar da avó, por exemplo (e quem não sentiria?). Sei apenas que Fernando Pessoa, como Fausto, diz “ai de quem sente”, e é este é um de meus

⁵⁴ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.391.

⁵⁵ Ibid. p.390.

⁵⁶ Ibid. p.390.

sentimentos primários nessa leitura: dói senti-la tão profundamente, chegando ao ponto de por vezes não conseguir colocar no papel todo esse sentimento, já que causa dor, apesar de, para mim, configurar certa leveza.⁵⁷ Sentir a escrita de Llansol é se abrir para o confronto com dores internas, com dores que perfuram a alma. Se atingir o leitor dessa maneira era de fato o que ela queria, não podemos afirmar, mas a experiência com Llansol é uma experiência também de amor e de ódio.

Início este capítulo com um trecho do texto de Pessoa: “Tudo quanto é abstrato é difícil de compreender, porque é difícil de conseguir para ele a atenção de quem o leia.”⁵⁸ Prossigo parafraseando Lúcia Castelo Branco, em entrevista citada neste trabalho: é necessário uma dose de afeto para ler Llansol⁵⁹. E eu, como leitora e estudiosa, confesso que nem sempre esse afeto está presente na leitura e na feitura dos trabalhos sobre a autora. Por vezes, canso por tentar compreendê-la profundamente. Sua escrita induz à exaustão mental e por vezes física, impactando de grande maneira a vida dos *legentes*.

Busco consolo em Fernando Pessoa, quando ele continua dizendo:

Darei, por isso, um exemplo simples, em que as abstrações que formei se concretizarão. Suponha-se que, por um motivo qualquer, que pode ser o cansaço de fazer contas ou o tédio de não ter que fazer, cai sobre mim uma tristeza vaga da vida, uma angústia de mim que me perturba e inquieta. Se vou traduzir esta emoção por frases que de perto a cinjam, quanto mais de perto a cinjo, mais a dou como propriamente minha, menos, portanto, a comunico a outros. E, se não há comunica-la a outros, é mais justo e mais fácil senti-la sem a escrever.⁶⁰

Guardo assim meus questionamentos negativos e dou lugar apenas aos positivos? Ao continuar a leitura de Pessoa, vejo que também posso experimentar fazer arte com a arte:

Suponha-se, porém, que desejo comunicá-la a outros, isto é, fazer dela arte, pois a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade íntima com eles; sem o que nem há comunicação nem necessidade de a fazer. Procuo qual será a emoção humana vulgar que tenha o tom, o tipo, a forma desta emoção em que estou agora, pelas razões inumanas e particulares de ser um guarda-livros cansado ou um lisboeta aborrecido. E verifico que o tipo

⁵⁷ PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva (fragmentos)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.62.

⁵⁸ PESSOA, 1999. p.391.

⁵⁹ FELIPECOSTA, 2012.

⁶⁰ PESSOA, op. cit. Nota 48, p.390..

de emoção vulgar que produz, na alma vulgar, esta mesma emoção é a saudade da infância perdida.⁶¹

Quando Pessoa, ao final do trecho, diz que o que produz a emoção de sua arte é a saudade da infância, lembro-me da escrita llansoliana, que é carregada de nostalgia. A emoção é a própria nostalgia. Llansol conversa com o heterônimo de Pessoa que ela mesma criou: Aossê.

Pus a secar ao Sol _____ por um dia de Outono _____
as últimas roupas de Assafora, símbolo daquela casa _____
enquanto ela estiver voltada para si; ter-se-á dissolvido numa
pedra, ou será uma cor paralela a outra de que não pode tomar
conhecimento?

- <<Foi alimentar a lua>> - disse Aossê.⁶²

Veremos mais trechos de Pessoa que se conectam com que há no texto de llansoliano:

“Tenho a chave para a porta do meu tema.”, a chave de ler, o tema a ser utilizado em sua escrita movimentada. “Escrevo e choro a minha infância perdida;” por isso retorna a sua casa de infância. “demoro-me comovidamente sobre os pormenores de pessoas e mobília da velha casa na província;”⁶³, exatamente o que nossa escrevente determina em seu texto, estabelecendo seu contato com as coisas e as pessoas como coisas/objetos.

(...) evoco a felicidade de não ter direitos nem deveres, de ser livre por não saber pensar nem sentir – e esta evocação, se for bem feita como prosa e visões, vai despertar no meu leitor exatamente a emoção que eu senti, e que nada tinha com infância⁶⁴

O autor assim se expressa quando estabelece seu contato com a infância chegando até a escrita, ponto também em comum com nossa escrevente.

Continuamos nossa análise:

Menti? Não, compreendi. Que a mentira, salvo a que é infantil e espontânea, e nasce da vontade de estar a sonhar, é tão-somente a noção da existência a nossa, que se não pode conformar a essa existência a nossa, que se não pode conformar a ela. A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de uma maneira absurda, para em linguagem real

⁶¹ PESSOA, 1999. p.391.

⁶² LLANSOL, 1990, p. 13.

⁶³ PESSOA, op.cit, nota 51, p.391.

⁶⁴ Ibid. p.391.

traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, o que, com a verdade, própria e intransmissível, se nunca poderia fazer.⁶⁵

Ele continua falando sobre o fazer do artista. Transferindo qualquer culpa ao nada, ao nulo. A mentira por vezes se faz necessária, sendo um objeto de criação artística. Um objeto que faz chegar ao ideal artístico, quando relacionado com a criação.

A arte mente porque é social. E há só duas grandes formas de arte – uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, o romance a segunda.⁶⁶

Llansol consegue unir as duas formas de arte, tocando tanto nossa alma profunda quanto nossa alma mais atenta. Acredito que a alma profunda acaba sendo mais tocada que a alma atenta, provando que nossa escrevente chega mais perto do que é poesia; tanto pelo sentido de seu texto, quanto pela forma.

A primeira começa a mentir na própria estrutura; a segunda começa a mentir na própria intenção. Uma pretende dar-nos a verdade por meio de linhas variadamente regradadas, que mentem à inerência da fala; outra pretende dar-nos a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve.⁶⁷

O romance e a poesia, sendo opostos uns aos outros, porém tão próximos, se encontram afetuosamente em um texto como o de Llansol, que enaltece tanto a escrita, quanto o desenvolvimento dos fatos, ainda que de maneira fragmentada. Por isso é tão difícil rotular um texto como o de Llansol, que se apresenta com uma singularidade difícil de acompanhar.

Fingir é amar. Nem vejo nunca um lindo sorriso ou um olhar significativo que não medite, de repente, e seja de quem for o olhar ou o sorriso, qual é, no fundo da alma em cujo rosto se sorri ou olha, o estadista que nos quer comprar ou a prostituta que quer que a compremos. Mas o estadista que nos compra amou, ao menos, o comprar-nos; e a prostituta, a quem compremos, amou, ao menos, o comprarmo-la. Não fugimos, por mais que queiramos, à fraternidade universal. Amamo-nos todos uns aos outros, e a mentira é o beijo que trocamos.⁶⁸

⁶⁵ PESSOA, 1999. p.391.

⁶⁶ Ibid. p.392.

⁶⁷ Ibid. p.392.

⁶⁸ Ibid. p.392.

Assim podemos entender “o beijo que é dado mais tarde” como a nostalgia da infância, como uma mentira para falar do ato de escrever escrevendo.

Vejamos o que Barthes diz em *Aula*:

A segunda força da literatura, é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional [pág. 21] (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura.⁶⁹

⁶⁹BARTHES, 2013. p.10.

7 O TEXTO DO PRAZER – BARTHES E LLANSOL

A que Llansol se refere ao escrever um livro em que questiona a impostura da língua? Ela estaria se referindo à língua como instrumento de poder na sociedade? Se pensarmos que nada é como se apresenta, entraremos em uma discussão sem busca por respostas reais, mas com propostas de alguma pré-compreensão acerca desse texto que tanto ilumina quanto escurece, no âmbito do próprio discernimento.

Aqui buscarei pensar junto com o texto da professora Sheila Ribeiro Jacob, uma vez que ela sintetiza muito bem uma das ideias de *impostura da língua*. Ela se refere à impostura no sentido a que Barthes se referiu, sendo a língua percebida como um instrumento de poder, o qual possibilita que o falante detentor de mais conhecimento esteja melhor preparado para o jogo de poder inserido na sociedade.

Vejamos o trecho abaixo, logo no início do texto da professora, referindo-se a duas autoras portuguesas contemporâneas, Luiza Neto Jorge e Maria Gabriela Llansol, esta estudada na presente dissertação:

Ambas não apenas produziram textos que se apresentam como obras múltiplas, abertas ou “suspensas”, usando um vocábulo llansoliano, mas também levantaram questões e propuseram reflexões sobre as dificuldades e as (im)possibilidades da criação literária frente a diversas imposições e manifestações de poder. A produção literária de ambas as autoras nos permite pensar que a violência do autoritarismo se manifesta de diversas formas: está presente nos mitos, na censura, nos regimes ditatoriais e até mesmo na própria linguagem. Isso aprendemos com Roland Barthes.⁷⁰

Ao observar isso, quando leio Llansol e começo a buscar por propostas de elaboração para este trabalho, me vejo como quem encontra respostas a cada parágrafo e, concomitantemente, como quem se perde a cada linha. A ideia que tenho do texto de Llansol é de que, quanto mais acredito ter alcançado sua essência, mais tomo distância de sua ficção.

Início este capítulo com a intervenção de Fernando Pessoa, no que diz respeito às possibilidades de se compreender um texto. Principiando com o convite a compreender a concepção da língua a partir de lembranças e de uma linguagem

⁷⁰ RIBEIRO JACOB, Sheila. Llansol, Luiza e a palavra no combate às imposturas. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, [S.l.], v. 11, p. 67-82, set. 2017. ISSN 1984-2899. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/636>>. Acesso em: 02 de outubro de 2018. p.68.

metafórica acerca do lugar da língua na sociedade, Llansol questiona a linguagem como se apresenta normalmente, a linguagem explicativa, padronizada, e que reforça o poder de quem o detém, tanto nas civilizações passadas quanto nas atuais.

Sabemos que a língua constitui-se enquanto instrumento de poder, e que é a partir da linguagem que grandes sociedades são formadas. É a partir dela que histórias inteiras são formadas. Ela é o instrumento que utilizamos para o ato de pensar, para a comunicação.

Pensemos em pessoas que possuem alguma deficiência na fala, a comunidade surda, por exemplo. Essas pessoas não terão as mesmas possibilidades de compreensão de um falante, no nosso caso, da língua portuguesa. Para serem compreendidas e sentirem-se cidadãs como qualquer outra pessoa, elas precisam fazer parte de algum espaço em que também possam ter algum poder de comunicação. Logo, ao longo dos anos vimos os surdos lutando para terem um espaço na sociedade, e vemos que eles hoje têm sua própria língua, a língua de sinais, e é a partir dessa língua que essa comunidade principia a atingir maneiras de ascender profissionalmente ao longo de suas vidas.

Um surdo que possui acesso à língua de sinais – tendo em vista que nem todos os surdos possuem acesso adequado à Língua de Sinais – tem mais chances de conseguir galgar lugares de poder na sociedade, pois a linguagem configura quaisquer estratégias de poder. Aqui vemos um exemplo bastante simples de que a língua é um instrumento de poder, um poder de ascensão social.

Quem não obtém alguma educação ao longo da vida, educação essa que possibilite utilizar a língua portuguesa com suas normas e regras, mais precisamente a norma padrão, quase sempre estará à margem da sociedade, permanecendo com o que comumente se denomina, e com certo tom pejorativo, de subemprego. Isto é, a língua, aquela que obriga a dizer de uma maneira determinada por normas e regras, as quais fogem à gramática internalizada do falante da língua, é um instrumento que, como vimos acima, possibilita a inserção de pessoas em grupos determinados, ao mesmo tempo em que também as exclui. A língua é assim vista como um código de proibições que dirige o comportamento linguístico das pessoas.

A linguagem é um instrumento de comunicação que carrega uma importância fundamental, pois é o elemento precursor de toda e qualquer outra atividade que precisemos fazer. Precisamos da comunicação para tudo na vida. Se não fosse algo

necessário, não haveria tantas maneiras de fazer-se entender ao longo das civilizações, todas elas carregando uma lógica própria a respeito de como se deve falar.

Barthes, em *Aula*, nos provoca ao afirmar que a língua é fascista porque ela nos obriga a dizer, uma vez que o fascismo, segundo o autor, não é proibir, mas sim obrigar a dizer unicamente de determinada forma. Imagine alguém que tenha ideias e não consiga se comunicar, porque não sabe dizer da maneira que uma dada classe espera que se diga. Esta pessoa é vítima de uma língua fascista que não é a dela, mas é imposta a ela. Precisamos dizer da maneira que esperam que falemos. E é esse o principal questionamento, acredito, de Llansol ao longo de seu texto, que a priori se insere na tentativa de desmistificar a língua como se espera que seja apresentada.

Quando lemos um texto ou quando falamos com nossos semelhantes, esperamos que eles se comuniquem de uma maneira com a qual possamos compreendê-los. Quando a comunicação se dá de maneira fragmentada, ficamos com uma pulga atrás da orelha. E é assim que nos sentimos lendo *um beijo dado mais tarde*: com sede de tentar compreender o que se esconde por trás do véu do texto, um texto intrigante e inquieto, que perturba até o mais assíduo leitor.

Se a arte consiste em fazer os outros sentirem o que nós sentimos, será que, ao escrever o texto, Llansol não buscava esse sentimento? Um sentimento de que todos devem sentir, de como é querer dizer e não conseguir dizer? Será que o equilíbrio textual implica o equilíbrio entre o que é incomunicável e a tradução do sentimento na linguagem? Acredito que o desespero consiste em ver que o sujeito não consegue dizer tudo o que se quer, parece preso aos espaços, aos entres da linguagem, ao que quer se dizer, mas não se diz.

Retomo o texto de Llansol, ainda sem muitas respostas. Trata-se de um texto dividido em capítulos enigmáticos, ora próximos de um tom narrativo, ora parecidos com um poema. O texto llansoliano inicia-se apresentando o ato de fala: o falar e o não falar. A autora constrói uma apresentação em que insere o medo da impostura da língua como uma herança deixada por alguém que queria falar e não podia, pois provavelmente não se sentia à vontade para o ato da fala. Muitos de nós, por vezes, temos medo da *impostura da língua*.

Medo de uma língua imposta e que deve ser seguida de acordo com as normas estabelecidas para que se possa dizer. A língua, como dito anteriormente,

nos obriga a dizer de uma maneira estabelecida, e assim cortamos as possibilidades de linguagem que se poderiam fazer ao longo de nossa existência.

Em *um beijo dado mais tarde*, vemos um desejo pela quebra das imposturas linguísticas e textuais que nos perseguem ao longo da história. Não é uma perseguição travada e barulhenta, é uma perseguição no silêncio, que se faz de forma implícita.

Já sabemos que o contemporâneo, se assim posso chamar o nosso tempo, é um tempo em que as coisas acontecem sem conceder espaço para uma linguagem mais explicativa. A ausência pede um preenchimento. No texto llansoliano, esse preenchimento fica a critério do leitor. Ao apresentar uma linguagem quase que criptografada e cheia de espaços, ela nos oferece o lugar da resposta.

Llansol usa a literatura para pensar o ser humano e o lugar de cada um no objeto da fala. Por que, para ser entendido, devo transformar o que sinto na linguagem do outro, a fim de que ele possa me compreender?

Um beijo dado mais tarde é possivelmente uma obra destinada a responder ao seu tempo, e ao responder a esse tempo, cria uma infinidade de perguntas. Barthes reconhece o discurso do poder como o discurso da arrogância, isto é, o próprio discurso do poder, e não o poder relacionado apenas às questões políticas e sociais, mas à questão linguística, que é o principal objeto para ascensão de todo poder, já que a linguagem permeia toda e qualquer conduta humana.

A presença do poder é vista em todos os campos sociais. É um parasita que consome as diversas camadas sociais. O poder está na sala de aula, na conversa com os amigos, na família. Em todos os ambientes em que habitamos, há um lugar de poder.

Somos obrigados a dizer, e o que digo tem que ser apropriado a uma realidade específica, a um modelo específico, modelo este relacionado às regras que a língua possui. Mesmo que uma pessoa não seja instruída na modalidade padrão da língua, ela precisa falar para ser compreendida, e para tal, é necessário que utilize regras apropriadas para o entendimento de seu interlocutor. Barthes desenvolve essa reflexão, acrescentando a dicotomia sabor/saber:

O paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções; não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). Curnonski dizia que, na culinária, é preciso que

“as coisas tenham o gosto do que são”. Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo. Sei, por exemplo, que muitas proposições de Michelet são recusadas pela ciência histórica; isso não impede que Michelet tenha fundado algo como a etnologia da França e que, cada vez que um historiador desloca o saber histórico, no sentido mais largo do termo e qualquer que seja seu objeto, nele encontramos simplesmente: uma escritura.⁷¹

As regras não são necessariamente regras expostas e trabalhadas em gramáticas, mas sim regras que aprendemos a partir da gramática internalizada, conhecimento lexical que o falante possui e que permite que ele entenda e produza frases em sua língua. Por exemplo, se eu disser que vou à escola, não posso dizer “Escola para vou eu a”, ou coisas análogas. Preciso utilizar meu conhecimento lexical para que eu construa ao menos frases coerentes no idioma em que me expresso.

⁷¹ BARTHES, 2013. p.10.

8 O BARROCO NA CONTEMPORANEIDADE

Além das questões vistas até aqui acerca da literatura llansoliana em relação à dança, podemos pensar as relações existentes entre a literatura barroca e a literatura que se insere no momento denominado contemporâneo. Lanço aqui uma análise pertinente aos pontos que ligam uma arte à outra, mesmo que estejam separadas por um longo período de tempo.

Apesar das várias maneiras de se entender o contemporâneo, tomo aqui como estilo da época contemporânea tudo aquilo que vem com e após a modernidade, seguindo a linha de raciocínio de Giorgio Agambem – em seu livro intitulado *O que é o contemporâneo? - e outros ensaios* –, que denomina como contemporâneo o que provém de nosso tempo presente e tudo aquilo que dialoga com este mesmo tempo. Vejamos o trecho a seguir:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a penas nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”? ⁷²

Enfatizando a conceituação feita por Agambem, entender o contemporâneo a partir do presente nos leva a considerar o entendimento de obras e de autores a partir de uma concepção atual que contenha o passado e possibilite compreender ambos os tempos nos quais as obras se constroem.

Retomando a questão da estética barroca na contemporaneidade, podemos citar o estilo hermético e a falta de clareza que se inserem em dois momentos distintos: barroco e contemporâneo. Quando dizemos que uma literatura possui um estilo hermético, estamos nos referindo àquilo que carrega algo de oculto em sua expressão, mostrando uma suposta falta de clareza que, entretanto, não deve ser

⁷² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009. p.62-63.

vista como um defeito, mas sim como uma maneira de expressão que possibilita uma liberdade maior em seu objeto.

Para elucidar mais claramente o que pretendo dizer neste capítulo, cito um trecho do livro *Barroco: do Quadrado à Elipse*, de Affonso Romano de Sant'Anna:

Aí é que surge um dos capítulos mais insólitos e até hoje pouco mencionados e valorizados na relação entre a arte barroca e as técnicas de apreensão científica da realidade. Refiro-me ao fenômeno das anamorfoses, que ganha um significado ainda maior quando considerado ao lado da questão do ser e do parecer no cenário barroco.

Foi (sintomaticamente) um discípulo de Dürer, também um gravador – Erhard Schon –, que produziu espantosas gravuras que se colocam como enigma diante do olhar convencional. Até essa época, dentro do perspectivismo e do geometrismo renascentista, a cena retratada tinha uma homologia com o real. Com as anamorfoses, rompe-se a linearidade entre o olhar e o quadro. O olho olha, mas não reconhece o que vê retratado, os traços lhe parecem algo caótico, os volumes se assemelham a um turbilhão de formas retorcidas e sem sentido.⁷³

A partir dessa teoria, podemos compreender a arte llansoliana como uma arte enigmática diante do olhar convencional, sendo necessário manter uma certa distância para enxergarmos alguma significação. Assim se dá o fenômeno da anamorfose, citado por Sant'Anna no trecho anterior. Quando lemos Llansol com o olhar do leitor comum, não conseguimos enxergar sua potencialidade literária. É necessário, por isso, ser um legente, isto é, observar a obra com outros olhos.

Para esclarecer a concepção de anamorfose, levemos em consideração ainda a explicação do próprio autor:

Assim seria a anamorfose: um rebatimento da imagem, que pode ser recomposta em sua forma convencional, quando observada de outra perspectiva. Na anamorfose, contudo, não é mais o vidro transparente de Da Vinci, nem apenas o espelho de Van Eyck ou Velásquez, mas a lente deformadora que exige outro ponto de vista para ser decifrada.⁷⁴

O barroco, além de ser a marcação de uma mudança radical do discurso da época (século XVII), era percebido pejorativamente como desmedido, confuso e extravagante, termos que podem ser apropriados facilmente como atributos da literatura contemporânea, já que muitas vezes essa literatura se apresenta como hermética, como se fosse exposta com pouca clareza.

⁷³ SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2000.p. 49.

⁷⁴ Ibid. p.53.

A estética barroca do século XVII era dividida em duas vertentes: cultista e conceptista. Segundo a autora Nadiá Paulo Ferreira, em seu livro intitulado *Cancioneiro da Poesia Barroca em Língua Portuguesa*, a primeira vertente caracterizava-se pela valorização do olhar, pela descrição dos objetos, pelos neologismos e arcaísmos; a segunda apresentava uma lógica discursiva que privilegiava os silogismos, as antíteses ideativas e os equívocos.

Pensando a literatura llansoliana e a literatura que se inscreveu no período barroco, podemos citar ainda a professora Nadiá Paulo Ferreira para iniciar a discussão acerca da aproximação dessas literaturas que se instauraram em tempos distintos:

Victor Manuel considera essa abordagem simplista e inexata, levando à suposição equivocada de que existiam duas tendências estilísticas no Barroco. Góngora, por exemplo, apresentava-se ora cultista, ora conceptista. Tanto no cultismo como no conceptismo, o traço estilístico predominante era a ornamentação do discurso e o virtuosismo com o emprego da palavra.⁷⁵

Sendo assim, a literatura llansoliana, que pode ser comparada à literatura barroca, deve ser percebida tanto como cultista quanto como conceptista, já que os textos de Llansol carregam características inerentes às duas vertentes centrais apresentadas nesse contexto estilístico.

A literatura llansoliana privilegia a descrição dos objetos e a valorização do olhar, sendo por vezes considerada uma literatura pictórica que se desenha tanto a partir do olhar do observador, leitor – *legente*, como do olhar da autora, da *escrevente*, referindo-se ao novo leitor que se depara com sua literatura. No entanto, ela também se apoia primordialmente em uma lógica discursiva que privilegia as antíteses ideativas e os equívocos.

Seriam os espaços vazios presentes no texto llansoliano convites para um entendimento que se quisesse fazer necessário, um movimento qualquer, um labirinto encaixado em um texto, um deslocamento proposital para iludir o *legente*, teclas de um piano espalhadas pelo texto, como uma maneira de encaixar a música como algo mais concreto?

⁷⁵ FERREIRA, Nadiá Paulo. *Cancioneiro da Poesia Barroca em Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.p. 20.

Não pretendo responder à nenhuma questão que pretenda dar sentido à obra, já que, e reitero, ao procurar sentido, acabamos com a obra em si. Venho aqui requerer um pensamento que se faça presente em uma obra, para muitos, apenas difícil e sem sentido, e para tantos, a expressão da magnitude que se apresenta entre a vida e a morte. Para ler Llansol, é necessário que o leitor/legente leia com o coração aberto e com toda a pureza que puder.

Para debater mais profundamente a estética barroca na contemporaneidade, utilizarei novamente o livro *Barroco: do Quadrado à Elipse*. Nesse livro, o autor se compromete a estudar o barroco muito mais que um estilo de época. Nas palavras do autor:

O Barroco, mais do que um estilo de época, pode ser uma estratégia de representação e de organização do pensamento. Neste sentido, ele é intemporal. Transcende os séculos XVII e XVIII. (...) O olhar estrangeiro, às vezes pelo seu natural estranhamento, e quando praticando um exercício de alteridade, pode ajudar uma cultura a ver traços fundamentais de sua formação. Sobretudo uma cultura como a brasileira, que se debate contra a racionalidade do quadrado e do círculo e que encontra na curva e na elipse a sua forma natural e prazerosa de ser.⁷⁶

Ao lermos o trecho anterior e com base no que foi abordado neste trabalho até o presente capítulo, pensemos agora no livro *um beijo dado mais tarde*. O fato de que o Barroco pode ser uma estratégia de representação e de organização do pensamento, ajudando uma cultura a ver traços fundamentais de sua formação, nos faz entender que em nosso objeto de estudo, o livro *um beijo dado mais tarde*, há essa tentativa de organização e representação, fazendo valer os traços da formação da cultura portuguesa, no que diz respeito, principalmente, à racionalidade e à sua forma de ser, natural e prazerosa, assim como diz o autor, ao se referir à cultura brasileira.

Tanto a literatura do período barroco quanto a literatura contemporânea, levando em consideração o tempo presente, evitando associar o contemporâneo ao entendimento de literaturas passadas, possuem o rompimento harmônico, sendo compreendidas como artes de contrastes. Ao mesmo tempo em que tentam representar o mundo num círculo que compreende uma esfera fechada, sem muitas concepções diferentes, guardam em si os contrastes, os enigmas, que fazem com que a obra seja hermética, favorecendo muitas interpretações.

⁷⁶ SANT'ANNA, 2000, p.56.

9 DO ENFRENTAMENTO À PROVOCAÇÃO

Lúcia Castelo Branco, professora titular em estudos literários da UFMG e estudiosa de Llansol, iniciou uma palestra com uma pergunta da própria Llansol, discorrendo de maneira diferente da qual inicio agora. Embora os caminhos sejam diferentes, a expressão é a mesma, consistindo em uma pergunta: Quem me chama? Essa pergunta, como todos os questionamentos, nos provoca, desafiando-nos a enfrentá-la, decifrá-la.

Assim, inicio este capítulo com a intenção de acompanhar o texto, dialogando com ele sem me restringir às amarras de conceitos pré-definidos, as quais podem corromper as diversas possibilidades que um texto abriga, fechando a percepção com a qual a obra se analisa. Meu trabalho é, com efeito, sobre sensação, a sensação do novo e da junção das artes e linguagens, buscando a pluralidade para estabelecer sintonia das sensações com a pluralidade de linguagens.

Um beijo dado mais tarde é um livro que conversa com as artes e com as sensações. O texto conversa principalmente com a música, com ênfase nas sinfonias de Bach. E se há música delineando-se no texto, como não sentir-se a dançar ao longo de uma leitura?

A linguagem é um artefato comunicativo enigmático, o qual teoriza acerca das possibilidades a que essa nos remete quando se fala de ficção e de experimentações. A dança, por ser também uma forma de linguagem, também apresenta seus enigmas e digressões a respeito de si mesma e de outras formas de expressão.

Como para dançar, para a leitura do texto llansoliano é necessário se entregar à impostura do que se apresenta. Na dança, à impostura dos corpos. Na literatura, à impostura da língua.

Vejamos um trecho que esboça o que pretendo dizer:

2 – Bach canta pela voz de Anna Magdalena, é aquele que ocupa o centro do tocador, junto do espelho.

Será uma profanação fazer diligência por encontrar a arte nos restos humanos? Será errado encontrar-me com o sagrado neste quarto, a olhar a forma sentimental destas figuras acompanhantes, e destes móveis? O que

é meu não é meu, estou na parte do templo destinada aos que vivem envoltos em mistério.⁷⁷

No trecho apresentado anteriormente, podemos perceber a questão exposta nos parágrafos anteriores: entregar-se à impostura quer dizer não se limitar a algo fechado, selado, mas deleitar-se no que há de obscuro, de secreto.

Enquanto lemos a obra *um beijo dado mais tarde*, vemos que a sensualidade está presente em sua descrição de fatos e de lugares. O eu-lírico sobrepõe o mistério acima de toda e qualquer situação. Faz-se, assim, uma literatura de extremos que não se apropria de imposições, mas sim da liberdade a que o *legente* pode se entregar como quiser.

Nessa perspectiva fazemos o paralelo entre a obra estudada aqui e a dança. O bailarino na dança contemporânea, segundo José Gil, evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo, criando o espaço com o seu movimento. Assim como Llansol faz em seu texto, cria um espaço próprio diferente do espaço objetivo.

Vejamos: “Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.”⁷⁸

Há o abandono do espaço fixo tanto por parte da dança clássica em relação à dança contemporânea, quanto por parte da literatura clássica em relação à literatura contemporânea. O que se move como corpo, regressa como movimento de pensamento.

Espaço paradoxal: diferente do espaço objetivo, não será separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do ator não é o espaço objetivo? E todavia, é investida de afetos e de forças novas, os objetos que ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores, etc.⁷⁹

Em *um beijo dado mais tarde*, vemos esse movimento. Assim como é necessário que haja afeto para dançar, é necessário afeto na leitura do texto de Llansol. A emoção e o afeto nascem do movimento inserido tanto na obra quanto na dança: é necessária uma melodia para com ambos, mesmo que não esteja em evidência.

⁷⁷ LLANSOL, 1990, p. 10.

⁷⁸ GIL, 2003, p. 57.

⁷⁹ GIL, 2003, p. 57.

Llansol se refere ao texto como um corpo. Ao pensar que a dança e o texto possuem um elo de conexão, podemos ainda refletir sobre o seguinte trecho de Gil:

Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo.⁸⁰

E qual seria então o espaço do texto? Diria que o espaço do texto é a própria significação, que se prolonga à medida que lemos e relemos, e à medida que outros corpos encontram o texto.

Vejamos ainda um trecho mais adiante, no livro *Movimento Total*, trecho que fortalece ainda mais nosso ponto de vista:

O espaço do corpo não é apenas produzido pelos desportistas ou os artistas que utilizam o seu corpo. É uma realidade muito geral, que nasce a partir do momento em que há investimento afectivo do corpo. Aparenta-se ao <<território>> dos etólogos. De facto, é a primeira prótese natural do corpo: dá-se a si próprio prolongamentos no espaço, de tal modo que se forma um novo corpo – virtual, mas pronto a actualizar-se e a deixar que gestos nele se actualizem. Consideremos o simples facto de conduzir um automóvel: se podemos passar entre dois muros sem os tocar, ou virar à esquerda sem roçar o passeio, é porque o nosso corpo desposa o espaço e os contornos do carro. É assim que calculamos as distâncias como se elas se referissem ao nosso corpo (na parte da frente do carro, é o meu corpo que corre o risco de tocar no passeio). De um modo geral, qualquer ferramenta e a sua manipulação precisa supõem o espaço do corpo.⁸¹

A melodia que se dá nas duas artes é o ritmo. As pausas do texto de Llansol ditam o ritmo de seu texto, as palavras são os passos dados, um de cada vez. O texto também possui seu espaço do corpo, se o compreendermos como um corpo. A partir do afeto gerado por um texto, por uma dança, por uma admiração, compreendemos assim o espaço do corpo de cada ferramenta quando manipulada.

⁸⁰ GIL, 2003, p. 57-58.

⁸¹ GIL, 2003, p. 58.

À GUIA DE CONCLUSÃO, UMA COMPARAÇÃO

Vilém Flusser, filósofo tcheco erradicado no Brasil por muitos anos, no ensaio intitulado *Esperando por Kafka*, apresenta duas maneiras de apreciar uma obra literária: compreendendo-a como uma resposta ou enfrentando-a como uma provocação. Então, a obra literária pode ser tanto uma resposta quanto uma pergunta.

Vejamos o que disse o filósofo no início de seu ensaio:

Uma obra literária é a articulação de um intelecto. É a forma linguística na qual um intelecto se realiza. Realizando-se, o intelecto participa da conversação geral. Uma obra literária é, portanto, um elo na cadeia da grande conversação que podemos, grosso modo, chamar de “civilização”. Como parte integrante da conversação tem a obra literária dois aspectos básicos. Encerra a conversação que a precede. E origina a conversação que a sucede.

No primeiro aspecto é uma resposta. No segundo, uma provocação. Há, portanto, duas possibilidades fundamentais de uma apreciação de uma dada obra literária: podemos tentar compreendê-la como resposta, ou podemos tentar enfrentá-la como provocação. Na primeira tentativa estaremos analisando a obra. Na segunda estaremos conversando com ela. O campo da primeira tentativa é a crítica. Nesse campo a obra está compreendida como síntese das provocações às quais esteve exposto o intelecto dentro do qual a obra surgiu. O campo da segunda tentativa é a especulação. Nesse campo a obra será experimentada como mensagem enviada pelo intelecto dentro do qual a obra surgiu, mensagem essa enviada em nossa direção.⁸²

Analisando as considerações de Flusser, escolho encarar *um beijo dado mais tarde* como uma provocação, porque assim vejo-me a conversar com a obra. Experimento a obra de Llansol com simpatia, assim como Flusser disse experimentar a obra de Kafka ao longo de seu ensaio. Experimentar implica degustar, sentir cada palavra sem buscar interrompê-la quando não for solicitado, já que, no caso de Llansol, suas obras solicitam a entrada do leitor, como um “pode pensar o que quiser”.

⁸² FLUSSER, Vilém. *Religiosidade: A literatura e o Senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002. p.69.

Ao conversar com a obra de Llansol, experimento-a e especulo sobre a mensagem que a obra provoca no meu intelecto. A possibilidade dessa compreensão se dá justamente pelo que o próprio Flusser diz sobre Kafka:

Com uma lucidez quase mórbida Kafka penetra o núcleo do seu próprio pensamento, núcleo que lhe é imposto pelo caráter da sua língua e utiliza conscientemente a ironia fundamental e antes inconsciente, para formular a sua mensagem. Utiliza autenticamente o clima de inautenticidade que lhe é imposto pela língua inautêntica na qual pensa, com a finalidade de destruir essa inautenticidade, destruindo-se a si mesmo nesse processo. Trata-se, portanto, de uma situação irônica ao extremo. A inautenticidade fundamental do pensamento kafkiano é a fonte de sua suprema autenticidade, a qual é, por isso mesmo, autodestruidora.⁸³

Isso acontece porque Llansol, assim como Kafka, esteve à frente de seu tempo, sendo compreendida por poucos, porque consegue alcançar apenas a estes poucos. Toda literatura densa dá a impressão de que a obra convida o leitor, e não o contrário.

Vejamos como Flusser trata esse pensamento, quando referente a Kafka:

Qualquer que seja a nossa opinião quanto ao processo a qual uma mensagem é submetida no curso da conversação uma coisa é certa: a mensagem tem, por sua própria natureza, um destinatário, um destino, e não está completa; não se realizou antes de ter alcançado o destinatário, um destino, e não está completa; não se realizou, antes de ter alcançado o destinatário, antes de ter sofrido o seu destino. O que pretendo dizer com estas considerações é que a mensagem que Kafka lançou em nossa direção ainda não nos alcançou em cheio. Considerada do nosso ponto de vista, do ponto de vista dos interlocutores de Kafka, a sua mensagem é prematura.⁸⁴

Isto é, Llansol assim como Kafka, como disse anteriormente, não são compreendidos em seu próprio tempo, porque parecem estar além dele. Mais adiante, Flusser continua com suas considerações:

As razões dessa afirmativa são as seguintes: Kafka vive num mundo cuja problemática pouco ou nada tem a ver com a problemática dos seus contemporâneos, razão por que não foi “compreendido” em seu tempo. Os problemas que o perseguiam e torturavam careciam de significado para os que com ele viviam. Alguns desses problemas começam a adquirir hoje um significado.⁸⁵

⁸³ FLUSSER, 2002, p.72.

⁸⁴ Ibid. p.72.

⁸⁵ Ibid. p.74.

Se ainda hoje não conseguimos “compreender” profundamente o que Kafka pretendia dizer por meio de seus textos, imaginemos se um dia isto será possível para com a linguagem de Llansol.

Por essas e outras questões, considero que a obra llansoliana dança e baila, impossibilitando que seu leitor mantenha suas ideias presas dentro de uma caixa. Talvez só funcione como música, como o som que entra e que não permite ser tocado. Assim é o texto: quase que intocável. Não podemos tê-lo, porque ele desliza de uma maneira tal, que poucas vezes podemos segurá-lo. A boa literatura deve ser enxergada desta maneira, como a flor num jardim que não pode ser recolhida, apenas vista, uma vez que essa flor busca a eternidade dentro de cada um a que a observa.

A partir dessas observações, pensemos que, quando converso com a obra, não procuro uma resposta, mas sinto-me provocada por suas ideias. Interajo assim como se estivesse sendo conduzida e, ao mesmo tempo, como se estivesse sendo colocada a dançar sozinha.

Se pensarmos no gesto dançado e nos gestos apresentados ao longo da obra estudada, a literatura de Llansol não vai até o fim de si própria, assim como a dança não se encerra em si mesma. Por isso, ela não possui contornos e escapa a si própria, provocando, sem oferecer respostas.

É uma obra que nos faz pensar de maneira diferente, transmitindo antes uma sensação dançante, de ritmo que se dá, assim como ocorre na poesia. Contudo, a riqueza do texto llansoliano não se poderia encerrar numa pergunta a que se seguisse uma resposta objetiva.

Tal texto deve ser entendido como uma provocação que gera muitas perguntas, mais do que se é capaz de responder. Reconhece-se, destarte, a paixão que temos pelo texto.

A partir das considerações de Flusser, e por meio de uma análise comparativa, é possível afirmar que a obra de Kafka e a obra de Llansol têm algo em comum, no que diz respeito ao não alcance de sua mensagem.

Vejamos mais um trecho do ensaio de Flusser, para tentar reforçar o que pretendo dizer:

O que pretendo dizer com estas considerações é que a mensagem que Kafka lançou em nossa direção ainda não nos alcançou em cheio.

Considerada do nosso ponto de vista, do ponto de vista dos interlocutores de Kafka, a sua mensagem é prematura.⁸⁶

Desse modo, se poderia afirmar que tanto a obra de Maria Gabriela Llansol quanto a obra de Kafka não foram capazes de alcançar de maneira plena a nossa subjetividade. Sempre teremos mais para saber por meio das obras desses dois autores, pois quanto mais visamos mergulhar nas profundezas do texto, mais somos engolfados pelo abismo sem fundo de nós mesmos. Isso se dá principalmente pelo seguinte fato:

Kafka não é um escritor utópico, ele não escreve *Science fiction*. Ele vive e sofre automaticamente as situações que articula, e estas são, portanto, contemporâneas com ele. Não o são entretanto conosco. Também neste sentido Kafka é profeta. É por esta razão que a mensagem de Kafka é prematura.⁸⁷

Então podemos compreender que Kafka transmite uma mensagem em sua obra que, como disse Flusser, é uma mensagem prematura. Prematura porque veio antes do que deveria, porque foi dita antes de poder ser compreendida. Muito provavelmente a mensagem que Kafka deixa um dia poderá ser apreendida, mas parece que este dia ainda não chegou.

Quanto a Llansol, ao que se refere à sua chave de ler, como inscreve no título de um de seus capítulos, também deverá ter sua mensagem completamente compreendida em algum momento. Penso que isto ainda não se fez completamente possível, mesmo com todos os trabalhos acerca de sua obra, principalmente no Brasil.

⁸⁶ FLUSSER, 2002, p.74.

⁸⁷ Ibid. p.75.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34.1991

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ASSÍRIO & ALVIM. *Maria Gabriela Llansol – Biografia*. 2018. Disponível em: <https://www.assirio.pt/autor/maria-gabriela-llansol>. Acesso em: 10 set. 2018.

BARTHES, Roland. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BITTENCOURT, Angelina; COSTA, Flávia Andrea; VARGAS, Francielle. *Por que amo Llansol?* Belo Horizonte: FALE; UFMG, 2014.

COELHO, Eduardo Prado. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Edições Asa, 1997.

FEL1PECOSTA. *Lucia Castello Branco – Llansol*. Canal You tube: fel1pecosta. 2012. 1 vídeo (13 min 45 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4x3cwW3ndww>. Acesso em: 10 dez. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ESCRITAS.ORG. *Maria Gabriela Llansol – Biografia*. 1999. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/bio/maria-gabriela-llansol>. Acesso em: 18 maio 2019.

FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Cancioneiro da Poesia Barroca em Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

GIL, José. Movimento total. *O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

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

LLANSOL, Maria Gabriela. *Carta ao Legente*. Belo Horizonte: Edições 2 luas, 2000.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva (fragmentos)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991

PIMENTEL, D. A. O jogo literário de Maurice Blanchot. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 27, n. 3, p. 57–75, 2017. DOI: 10.17851/2317-2096.27.3.57-75. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18762>. Acesso em: 13 jan. 2024.

RIBEIRO, Milton. *Anna Magdalena Bach, uma das tantas mulheres com um passado sem biografia*. 2014. Disponível em: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2014/07/11/anna-magdalena-bach-uma-das-tantas-mulheres-com-um-passado-sem-biografia/>. Acesso em: 10 maio 2019.

RIBEIRO JACOB, Sheila. Llansol, Luiza e a palavra no combate às imposturas. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, [S.l.], v. 11, p. 67-82, set. 2017. ISSN 1984-2899. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/636>. Acesso em: 02 out. 2018.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2000.

SASPORTES, José. *Pensar a Dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

SIMEONI, C. P. M. A Desconstrução do Eu em Fernando Pessoa. *Revista Desassossego*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 39-47, 2009. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v1i1p39-47. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47612>. Acesso em: 16 maio 2019.