

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ARNALDO DELGADO SOBRINHO

MARIA GABRIELA LLANSOL:
o "acto de ler tão perigoso"

São Paulo

2019

ARNALDO DELGADO SOBRINHO

Maria Gabriela Llansol:
o “acto de ler tão perigoso”

[Versão original]

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S677m Sobrinho, Arnaldo Delgado
Maria Gabriela Llansol: o “acto de ler tão perigoso”/Arnaldo Delgado Sobrinho; orientador
Emerson da Cruz Inácio. – São Paulo, 2019.
95 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura portuguesa contemporânea. 2. Crítica e interpretação. 3. Maria Gabriela Llansol.
4. Emerson da Cruz Inácio. 5. Título. I. Inácio. Emerson da Cruz, orient. II. Título.

SOBRINHO, Arnaldo Delgado. **Maria Gabriela Llansol**: o “acto de ler tão perigoso”. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa.

Aprovado em: ___/___/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio (Presidente)

Instituição: USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Ao Ari e à Giselda, meus pais, *amigo* e *amiga*.

AGRADECIMENTOS

_____ pela *terna reciprocidade de companhia* aberta, há quase dez anos, pelo **Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio**, orientador deste trabalho, *nova luz de ler*;

_____ à *página seguinte, e deixemos esta aberta*, disseram-me a **Prof^a Dr^a Maria Zilda da Cunha** e a **Prof^a Dr^a Paola Poma**, quando por este texto *nos reunimos a ler no pátio provisório*;

_____ ao *que há de amor em cada parte do ar*; **Gabriel**, o outro nome;

_____ à *vida de escrita* por uma *união tão rara*: **Fabília, Kauana, Laura, Liliane e Maíra**;

_____ porque *para o poema é inconcebível um corpo humano* – **Bruno, Daviane, Nathália, Sandra e Victor** – *que o não suporte*;

_____ no *meio da claridade e de um verde permanente*, à **Renata**, que *tem o lugar de sopro no meu destino*;

_____ atravessando a *geografia de rebeldes* com duas (e não três) Marias: **Clara e Laura**.

_____ pelo *texto, lugar que viaja*, de Portugal ao Brasil, na mala do **César**.

_____ ao dia em que a criança **Laura**, com o *livro aberto nos joelhos*, descobriu que *o sopro da vida é leitura*;

_____ *só; e maravilha* – **Igor**.

_____ *es/inscritos numa alegria que tem flores e frutos*: **(ex-)alun@s**.

_____ lá onde onde o **Colégio de Aplicação João XXIII**, a **Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora** e a **Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo** não são *senão uma grande casa de um só quarto e de uma só janela*;

_____ *debaixo de um novo te(x)to*, em cujas linhas *tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes*: a **E. M. Prof^a Dr^a Ruth Correia Leite Cardoso**, lugar de trabalho, *jardim quadrado*;

_____ pela *complexidade menor* dos últimos quatro anos, garantida pelo apoio da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES**;

_____ ao nome cuja *luz dourada era maior do que os livros*: **Maria Gabriela Llansol**, *tronco do sonho que é duro, que é tenaz, que está erguido*.

Sa voix s'adressait à un public qui ne savait pas lire.
Daniel Pennac, *Comme un Roman*

O Mestre é para ensinar o que a gente não sabe ainda.
Ana Hatherly, *O Mestre*

RESUMO

SOBRINHO, Arnaldo Delgado. **Maria Gabriela Llansol**: o “acto de ler tão perigoso”. 2019. 102 f . Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Não é estranha à textualidade da **escrevente** portuguesa Maria Gabriela Llansol certa preocupação com uma (des)pedagogia da leitura do texto literário. Nesse sentido, (per)sigos, neste trabalho, o exercício desta (des)pedagogia na obra de Gabriela, observando aí, mais diretamente, a presença de exercícios críticos e metalinguísticos que, ao atravessarem o tecido narrativo e com ele constituírem uma única paisagem textual, ao mesmo tempo exigem e afirmam outras formas de ler o literário.

Palavras-chave: Literatura portuguesa contemporânea. Maria Gabriela Llansol. Leitura.

ABSTRACT

SOBRINHO, Arnaldo Delgado. **Maria Gabriela Llansol**: the “act of reading so dangerous”. 2019. 102 f. Thesis (Doctor’s Degree) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

It is not strange to the textuality of the portuguese writer Maria Gabriela Llansol a concern with a (dis)pedagogy of reading the literary text. In this sense, I stalk, in this work, the exercise of this (dis)pedagogy in Gabriela's work, observing, more directly, the presence of critical and metalinguistic exercises that, when they cross the text narrative and with it constitute a single landscape textual, at the same time demand and affirm other ways of reading the literary.

Keywords: Contemporary portuguese literature. Maria Gabriela Llansol. Reading.

RÉSUMÉ

SOBRINHO, Arnaldo Delgado. **Maria Gabriela Llansol**: l' "acte de lire si dangereux". 2019. 102 f. Thèse (Doctorat) – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo, São Paulo, 2019.

À la textualité de l'écrivaine portugaise Maria Gabriela Llansol, il n'est pas étrange un certain souci avec une (dé)pédagogie de la lecture du texte littéraire. Dans ce sens, je (pour)suis , dans cet étude, l'exercice de cette (dé)pédagogie chez l'oeuvre de Gabriela, y remarquant, plus strictement, la présence d'exercices critiques e metalinguistiques que, en traversant le tissu narratif e avec lui donner origine à un seul paysage textuel, en même temps exigeante e proposent d'autre formes de lire le littéraire.

Mots-clé: Littérature portugaise contemporaine. Maria Gabriela Llansol. Lecture.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
F(R)ICÇÕES QUE NÃO PODEM SER SIMPLES	19
A (DES)INVENÇÃO DA (DES)LEITURA	43
TÍTULO DO CAPÍTULO	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89

APRESENTAÇÃO

*Epígrafe***Autor, Obra****São Paulo, abril de 2017**

A caminho da casa de E., decido comprar um caderno novo. Chamo-lhe “o caderno azul”, pela cor de sua capa.

É um caderno de leitura, ou um mapa.

E. e eu falamos longamente sobre Gabriela.

Na primeira página do caderno, escrevo: 1. Apresentar MGL. 2. Situá-la em seu contexto [e grifo: Al Berto, Novas Cartas Portuguesas, Cartucho]. 3. Introduzir seu gesto autoral.

Uma alegria difícil atravessa toda nossa conversa, e também o escrever.

E. me diz da importância da desaprendizagem da leitura, mas são palavras que só à noite compreendo melhor: o texto tem uma natureza própria, que o obriga a seguir seu ritmo.

Um movimento que nada pode impedir.

Há, nesta sala, uma longa mesa amarela, sobre a qual estão dispostos os objetos da escrita: um computador, livros amontoados, o bule de chá, caixas de lápis, papéis avulsos, o vaso de barro que abriga o filodendro, cadernos nos quais trabalha uma pessoa. Ela, porque lê, escreve nos cadernos. Mas, ao desenhar o primeiro traço da primeira letra, aquele que escreve nos cadernos é invadido pela consciência de que não deve escrever

para dar a ler
primeiro o que já disse
segundo o que já foi dito” (LLANSOL, 1998, p. 71).

Escreve nos cadernos porque deseja atravessar, ainda que pouco a pouco, “um paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1998, p. 32) _____ e criar para si um corp’ a ler, que procura, antes de mais nada, “a abertura das redes, o infinito das linguagens”

(BARTHES, 1992, p. 39). Para que o texto seja um corpo, e o corpo, a materialidade do texto; a leitura e a escrita, abertas à “recíproca interpenetração” (LLANSOL, 1998, p. 37), formas de vida.

Debruço-me para a escrita porque, afinal, é duplo o desejo daquele que aqui escreve: quer aprender a ler fora da “sequência coercitiva das frases” (LLANSOL, 2008, p. 21), e assim também escrever. Mas, em dias como hoje, a escrita foge; aparece-me apenas sob sua forma mais burocratizada, ligada a um SOBRE, não a um COM, e por isso a rejeito.

Depois do almoço, telefono ao Emerson:

– Escrever parece-me a cada dia mais difícil. Haverá uma escrita capaz de apenas acompanhar um texto, livre da pretensão de explicá-lo, encerrá-lo definitivamente?

– Uma escrita viva? – pergunta-me ele.

– Sim. Pergunto-me sobre como conduzi-la, tão tênue às vezes me parece. E se há fôlego.

– Escreva, Arnaldo. “Trabalhar a dura matéria, move a língua” (LLANSOL, 2011, p. 50). Escreva, porque sabemos – eu e você – que “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, P. 18). Atravesse a escrita. Com(o) Hilda. Com(o) Llansol.

– Entregar-me com alegria ao prazer do texto?

– Exatamente.

Devo, portanto, contar que a primeira imagem de uma tese em Literatura não é, para mim, a do trabalho científico de investigação de um ou mais objetos de pesquisa, “mas uma constelação de escritas, caminhando todas as escritas umas sobre as outras” (LLANSOL, 2009, p.19). Por isso, àqueles que leem esta tese, afirmo: “o texto é a mais curta distância entre dois pontos” (LLANSOL, 1998, p. 135) e, assim sendo, é de encontros que aqui se trata.

Porque esta tese talvez tenha começado a ser escrita muito antes de que o primeiro traço do lápis borrassse a brancura do papel: em 2005, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais, “no decurso da leitura silenciosa de um poema” (LLANSOL, 2000, p. 11) escrito por uma mulher cujo nome – Hilda Hilst – inscrever-se-ia em minha vida de maneira definitiva e definidora.

Ou ainda antes, em 2000, quando um então adolescente já havia descoberto que “a vontade, cultivada pela reflexão e o imaginário” tornava-se mais e mais “capaz de abrir outras perspectivas” (LLANSOL, 1998, p. 43), as quais o levariam, num tempo ainda por vir, a optar pela carreira de Letras, a desejar ensinar a ler e a escrever, a se mudar de casa e de cidade.

Ou talvez algum tempo depois, em 2011, ao longo de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em que aquilo que é raro – “que alguém oiça alguém, que alguém compreenda o pensamento de alguém” (LLANSOL, 2011. P. 28) – aconteceu e passamos, ambos, a acompanhar, a perscrutar e a dividir o afeto (n)(d)o(s) texto(s), inscritos nas “nossas vidas ligadas” (PRADO, 1991, p. 92). O que se escreve/inscreve nesta tese é, portanto, mais que um trabalho acadêmico. Escrevem-se/inscrevem-se leituras, afetos, escolhas, espaços; territórios, encontros.

Meu encontro, ainda na Graduação, com a poesia brasileira e portuguesa contemporâneas, antecedido pelo Ensino Médio, em que o que estava a meu alcance era apenas a intuição de a linguagem assemelhava-se a um corpo, habitado por “uns vivos lá dentro” (HILST, 2001, p. 21); meu encontro, já então na Pós-Graduação, com o Professor Doutor Emerson da Cruz Inácio, do qual, no acolhimento e na escuta, emergiu e continua a emergir “um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador” (LLANSOL, 2011, p. 12).

Também meu encontro com duas escritas localizadas de lados distintos do Atlântico, às quais assim nomeio: Gabriela a primeira – a mulher que

não queria ter filhos de seu próprio ventre. Pedia aos homens que lhe trouxessem os filhos de suas mulheres para educá-los numa grande casa de um só quarto e uma só janela. Tinha uma maneira distante de fazer amor: pelos olhos e pela palavra. Também pelo tempo, pois desde os tempos de sua bisavó, voltar a qualquer época era sempre possível (LLANSOL, 1999, p. 11)

Hilda a segunda – a que “buscava nomes, tasteava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos” (HILST, 2010, pp. 17-18), incansável à procura do que está “além da palavra” (HILST, 2010, p. 21). Aquele que escreve que nos cadernos em busca de um encontro o faz porque “afirma que o sopro da vida é leitura” (LLANSOL, 2008, p. 14); _____ quer aprender a ler, que isso, “porque quis, desaprendeu” (HILST, 2001, p. 83).

E porque desejo, sob a luz clara da tarde, (re)aprender a ler, peço a alguém – a uma mulher – que ponha a arder por mim um texto. Nele, ela ensina: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (LLANSOL 1998, p. 55). Àquele que lê e escreve para (re)prender a ler não resta, portanto, senão movimentar-se para a margem – “margem da língua, fora da literatura”

(LLANSOL, 2011, p. 7) e (d)áí ler. Também para a margem da escrita, de onde talvez seja possível acompanhar o texto mantendo “o espanto de sentir esse golpe” (HILST, 1970, p. 89).

Aproximar, acompanhar, ampliar sem restringir – eis as funções de uma escrita que nasceu para acompanhar o texto avassalador. A margem da literatura é o lugar onde se encontram “uma certa estranheza e uma complexidade” (CANTINHO, 2004, p. 174), duas forças que constituem comunidades bem distintas. De um lado, posicionam-se aqueles que reconhecem que “ler é ser chamado a um combate, a um drama” (LLANSOL, 2000, p. 18); são da ordem dos que se deixam maravilhar e atingir, e por isso capazes de reconhecer as raras qualidades presentes numa escrita avessa “ao próprio conceito de representação, no sentido da mimesis realista” (CANTINHO, 2004, p. 178. *Itálico da autora*). De outro, aqueles que, por acreditarem que o texto deve “contar coisa por coisa” (HILST, 1970, p. 32), resistiram e ainda resistem a essas escritas como se fossem a quarta coisa que mete medo .

Penso, portanto, que meu desejo de aproximar-me e acompanhar Hilda e Gabriela é uma modalidade de um desejo maior – o de que aquilo que ainda hoje se entende por literatura seja apenas uma possibilidade, “a primeira possibilidade” (HILST, 1970, p. 24) de tantas outras que a língua pode abrir. “Não há literatura” não significa senão a negação de uma das múltiplas possibilidades da escrita – a negação de uma escrita que conta “a história de uma personagem exterior a mim a que dou vida a vida e a morte e nesse intervalo empreende acções” (LLANSOL, 2011, p. 10), de uma escrita que reproduz “a caduquice do mundo, o soco, a selvageria, a bestialidade do século, a fetidez da terra” (HILST, 2010, p. 33). De uma escrita à qual dou um nome: representativa, legível, confortável.

Quando escrevo esta frase, eu estou a ver o pátio, mas quem não lê, não sabe de quem é a vida que se ajustou ao espaço do pátio. Poderia ser de Infausta, de Hadewijch, de Ana de Peñalosa, e podia também ser a minha.

Muitos dos que me lêem tem dificuldade em ajustar-se ao pacto de leitura que os meus textos supõem: [...] um pacto de desconforto ____ são tal qual, se eu quiser que existam ____ . [...]. E, se o coração persiste em ler, é porque há nele um fulgor estético que ilumina o próximo passo, e o faz apoiar no detalhe justo e irrecusável. (LLANSOL, 2014, pp. 11 – 12)

Um pacto de desconforto, sublinho na passagem que leio à página 11 de *Lisboaleipzig* (2014), de Gabriela. E o faço por saber que talvez não seja possível penetrar um tal texto – compreendê-lo –, mas apenas atravessá-lo, na transversalidade do afeto e da ler, ao longo da qual se instaura uma pergunta: “como ler uma obra em que a novidade se instaura no próprio código, na escrita em si?” (PITERI, 2009/2010, p. 1).

Diante de Gabriela e de Hilda, penso que seria possível dizer: aceitando sua ilegibilidade intrínseca, consequência da “desintegração do equilíbrio a que o texto narrativo e

convencional nos habitou” (CANTINHO, 2004, p. 174). De outra maneira: comungando do pacto de desconforto que oferece, como alternativas à segurança, ao reconhecimento e à familiaridade, a deformação, o deslocamento, a estranheza e a errância. Hilda e Gabriela são duas textualidades que retiram do leitor a possibilidade de “pressentir o com suficiente acuidade o caminho para o qual tendem os acontecimentos em decorrência da lógica interna e da necessidade interior existente no desenvolvimento dos personagens” (LUKÁCS, 1965, p. 63). Como ler? – pergunto. – O que há para ser lido?

Corpus textuais inenarráveis e inenarrantes, escritos/inscritos com/na materialidade da língua, sob o signo da partilha. Corpus que, para serem lidos, demandam que “_____ os dois homens nus ao piano” (LLANSOL, 2003, p. 7) também, e simultaneamente, os escrevam. E, se assim é, para que se abram “novas possibilidades em torno do” (HILST, 1970, p. 24), sentado diante do pequeno elefante em tecido verde, “eu leio o texto” (BARTHES, 1992, p. 43, *itálico do autor*):

_____ 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.

Falo ao cordeiro-objeto, cantando estas circunstâncias nascentes que sobrevieram. Na casa, não se administrava bem a Justiça da língua.

1 – Subo, sobe o primeiro lanço de escada com um certo medo; toca à porta uma vez porque está lá dentro uma sombra doente sob o nome velho reflexo da posse dos bens materiais que ela muito desejou em vida; sou a rapariga que temia a impostura da língua e, ao subir estas escadas para tocar as chamas da entrada em que arde, no presente, o passado, sinto-me Témia, temível e com temor. (LLANSOL, 2013, pp. 7 – 8)

(Re)leio (melhor seria dizer: assisto) a passagem inicial de abertura de *Um beijo dado mais tarde* (2016), de Gabriela, para que ela seja, para mim, o início da (re)aprendizagem da leitura, de uma leitura que se escreve/inscreve com novos signos, componentes de “uma segunda língua, com parte no céu-da-boca”: a “outra língua transparente”, resguardada “impostura da língua” que atingia a primeira, arrancada à faca.

Eu leio o texto e nele, dele, a partir dele, circunscrevo um lugar (de) onde leio Gabriela: lugar em que a “língua”, a “herança” e a “rapariga” – cada uma e todas simultaneamente – tem de trazidas “para fora da sua nostalgia infinita”, conduzidas ao

abandono do conhecido: da representação, da tradição da representação, da narrativa representativa.

D/Neste lugar leio também Hilda, que, contando aquilo que “era claro que a gente não podia contar” (HILST, 2005, p. 33), o faz para encontrar uma “adequada linguagem” (HILST, 2010, p. 24) – aquela que tivesse potência suficientemente para desenraizar a língua “de sua nostalgia infinita” e conduzi-la não ao centro, mas às “bordas do sentido” (MORAES, 1999, p. 155). Esse talvez o único lugar em que a escrita possa viver sua plena liberdade: livre do compromisso de representar o vivido, funcionar como máquina: materializando o “‘resto’ como coisa escrita” (DERRIDA, 2014, P. 51). Sendo assim, o “resto” _____ não é senão o ilegível; não o que pode ser lido, mas somente o que “não reivindica a verossimilhança da ficção, aquilo que seria próprio da invenção” (ZÍNGANO, 2011, p. 42); são os estilhaços de um real unívoco com os quais “a mão escrevendo” (BARTHES, 1992, p. 38. *Itálico do autor*) constrói outros reais e põe a arder “no presente o passado”.

Passado de uma escrita em o texto definia-se como representação – como

uma narrativa, centrada na vida real, próxima do leitor no tempo e no espaço, que trata de coisas que podem acontecer a qualquer um em sua vida cotidiana, escrita em linguagem comum, elaborada de forma a convencer o leitor de que a história relatada realmente aconteceu e de modo a provocar reações de identificação, fazendo aquele que lê se colocar no lugar do personagem e com ele sofrer ou se alegrar (ABREU et alli, s/d, p. 5) –

texto para o qual ler outra coisa não é senão acompanhar o ritmo “de expansão e continuidades” (SILVEIRA, 1993, p. 97) que caracteriza a texto que é possível ler. Texto que arde diante de outra escrita: a que passa a existir “quando escrevente e leitor imaginam ter-se encontrado” (LLANSOL, 2003, p.43). E uma medida se fragmenta em estilhaços definitivamente irreconciliáveis.

“O lugar da intersecção da língua arrancada com a outra língua arrancada” é o lugar de onde brota o texto sem raízes, que recusa “departamentos e compartimentações, pois só interessa, com efeito, o pensamento daquilo que está por vir” (NASCIMENTO citado em DERRIDA, 2014, p. 18); é o lugar em que “algo de desmesurado está em jogo” (BLANCHOT, 2007, p. 196). O texto de Hilda, o texto de Gabriela; o texto-Hilda, o texto-Gabriela. Duas forças de combate, duas máquinas de guerra lutando para o que o texto não seja apenas o “relato de acontecimentos ou fatos, envolvendo, por conseguinte, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo [...], o narrador até o leitor, passando pelo foco narrativo, a personagem, o tempo, o espaço etc” (MOISÉS, 2013, p. 324), mas sim um espaço de desregula(menta)ção, de liberdade – um espaço em que seja possível administrar

adequadamente “a Justiça da língua”: sua capacidade de ampliar, de expandir, de dar a ver o invisível, representar o irrepresentável, sentir o insensível (BARRENTO, 2010). Duas textualidades que impõem, como exigência à (re)aprendizagem da leitura, a desaprendizagem da leitura.

Portanto, “escrever, como neste livro” (LLANSOL, 1999, p 10) não é senão a demonstração de um ardente desejo de aprendizagem. Aquele que lê e, porque lê, escreve nos cadernos, deseja aprender a ler fora da representação; deseja aprender a ler um texto que nasce e respira fora da mimesis representativa. Reúne os objetos da escrita – um computador, livros amontoados, o bule de chá, caixas de lápis, papéis avulsos, o vaso de barro que abriga o filodendro, os cadernos nos quais trabalha – e assinala, numa pequena caderneta vermelha – os passos em volta dessa aprendizagem.

“Quer aprender a ler” (LLANSOL, 2000, p. 42) uma crise, uma falência: como e por quê aquilo a que se deu, durante muito tempo, o nome de literatura, se tornou impotente, insuficiente; como “a mão escrevendo” fez dessa insuficiência uma nova potência? Esse será o primeiro passo.

“Quer aprender a ler” o deslocamento, o atravessamento e a deformação – os três gestos d’ “a mão escrevendo”; forças que arrancam o texto de ser lugar de escrito e o conduzem para um lugar de escrevendo-se; forças que atravessam o texto, perfurando-lhe, deixando-o poroso, lacunar e assim o entregam àquele que lê, que passa, ele também, a escrever o texto. Este o segundo passo.

“Quer aprender a ler” fora da língua e suas regras; fora de esquemas, sistemas, sínteses. “Aprender a ler” não como interpretação, como operação, mas como acompanhamento, como produção. Como “gesto do corpo” (BARTHES, 2004, p. 33), gesto com o corpo.

I

F(R)ICÇÕES QUE NÃO PODEM SER SIMPLES

Friccionar: atrito de corpos, produzindo contatos vitais, corpos de enunciação dos textos: outras dicções, outras teorias.

Vera Casa Nova, Fricções

São Paulo, abril de 2017

A caminho da casa de E., decido comprar um caderno novo. Chamo-lhe “o caderno azul”, pela cor de sua capa.

É um caderno de leitura, ou um mapa.

E. e eu falamos longamente sobre Gabriela.

Na primeira página, escrevo: 1. Apresentar MGL. 2. Situa-la em seu contexto [e grifo: Al Berto, Novas Cartas Portuguesas, Cartucho]. 3. Introduzir seu gesto autoral.

Há dias, uma alegria difícil atravessa o texto.

E. me diz da importância de desaprender a ler, mas só à noite o compreendo melhor: o texto tem uma natureza própria, que o obriga a seguir seu ritmo.

Um movimento que nada pode impedir.

“Profundamente mal desejada e com amor”, **Maria Gabriela Llansol** Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim nasceu “em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema” (LLANSOL, 2000, p. 11). A citação abre o segundo capítulo de *Onde Vais, Drama-Poesia* (2000), volume que, ao lado de *Cantileno* (2000), deu início à última década de publicações feitas pela **escrevente** ainda em vida¹. Fato ou ficção, cabe assinalar que, enquanto ser civil, Gabriela efetivamente nasceu em 1931. Mais precisamente, a 24 de novembro, em Lisboa. Era formada em Direito – profissão que nunca exerceu – e em Ciências Pedagógicas,

¹ Nos anos de 2000, surgem ainda *Parasceve* (2001), *O Senhor de Herbais* (2002), *O Jogo da Liberdade da Alma* (2003), *O Começo de um Livro É Precioso* (2003), *Amigo e Amiga* (2006) e *Os Cantores de Leitura* (2007), último livro publicado pela **escrevente** antes de falecer, em 2008, vítima de câncer.

formação que aplicou durante sua atuação nas duas escolas experimentais² que ajudou a fundar.

A 28 de setembro de 1965, casou-se com o sociólogo e crítico literário Augusto Joaquim, que, durante anos, foi seu primeiro e mais atento **legente**. Não tinha, à data do casamento, uma vasta obra editada: *Os Pregos na Erva* (1962) era o único livro que publicara. Uma segunda obra viria a público apenas 11 anos mais tarde. Trata-se de *Depois de Os Pregos na Erva* (1973), volume que recolhe três textos independentes, escritos em diferentes períodos e lugares: “O estorvo”, produzido entre 1961 e 1963, em Lisboa; “Um texto decadente”, redigido entre 1964 e 1968, em Lisboa e na cidade belga de Lovaina; e “E que não escrevia”, concluído em 1971, em Lovaina.

O registro dos diferentes espaços em que foram escritos os textos reunidos no livro de 1973 contextualiza uma experiência decisiva na vida e na textualidade da **escrevente**. Refiro-me ao abandono de Portugal, motivado pela recusa de Augusto a participar da guerra colonial iniciada em 1961. Sob o regime do Estado Novo, a deserção do conflito que recrutaria “quase 150 000 homens, na grande maioria jovens” (AMARAL, 2010, p. 6), valeu ao sociólogo uma perseguição que não lhe deixou outra alternativa a não ser o exílio. Diante dos riscos iminentes, o casal parte para a Bélgica em 1965, aí permanecendo durante 20 anos. O regresso definitivo a Portugal se daria apenas em 1985, dez anos depois de a Revolução de 25 de abril ter derrubado a ditadura de Salazar e conduzido o país à democracia.

Recém-chegados ao país que os acolheria, Augusto e Gabriela se fixam no Brabante flamengo. Especificamente, na cidade de Lovaina, onde decorre a primeira década do exílio. O final desse período coincide com a partida para Jodoigne e, posteriormente, para Herbais – pequeno povoado agrícola visto pela **escrevente** como uma ilha que “tinha sido riscada do mapa” (LLANSOL, 1998, p. 38). Nesse contexto, o(s) caminho(s) percorrido(s) de Lovaina à Herbais corresponde(m) também a atravessamentos de universos linguísticos e culturais distintos. Ao passo que a chegada à Lovaina equivalia à entrada em um ambiente sociocultural de matriz germânica, em que predominava a língua holandesa, o tempo de Jodoigne e Herbais seria marcado pela estreita convivência com a francofonia característica da região valônica do Brabante.

Ainda que sem a pretensão de sugerir quaisquer determinismos de ordem biográfica, a experiência da Bélgica exerceria um forte impacto na textualidade de Gabriela. É nesse território francamente multicultural e multilinguístico que vem à luz *O Livro das*

² Fundadas em Lovaina por Augusto, Gabriela e alguns amigos igualmente exilados, a Escola da Rua de Namur e *La Maison* foram instituições marcadas pela inovação de suas concepções e métodos pedagógicos.

Comunidades (1977), origem de uma série de duas trilogias: “Geografia de Rebeldes”, em que se incluem ainda *A Restante Vida* (1983) e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984) e “O Litoral do Mundo”, composta por *Causa Amante* (1984), *Contos do Mal Errante* (1986) e *Da Sebe ao Ser* (1988). É também na Bélgica que a **escrevente** descobre os beguinários, comunidades onde viviam mulheres responsáveis por trabalhos “que hoje corresponderiam a um misto de enfermeira, assistente social e espiritual ou confidente” (CRESPO, 2017, s/p), isto é, as beguinhas.

Em depoimento à Lúcia Crespo, reproduzido na edição eletrônica do *Jornal de Negócios* de 22 de setembro de 2017, João Barrento sublinha o papel central dos beguinários e de suas habitantes na produção inicial³ de Gabriela, em que se realiza uma

espécie de revisão da História da Europa feita a partir de figuras tais como místicos medievais, revolucionários, hereges, filósofos e as chamadas beguinhas [...] mulheres que viviam, entre os séculos XIII e XIV, em comunidades chamadas ‘béguinages’ na Bélgica, Holanda e Alemanha. Um dos mais célebres ‘béguinages’, ainda visitável, é o de Bruges, que significou para Llansol uma verdadeira descoberta e inspirou os seus primeiros livros (CRESPO, 2017, s/p).

Tal como observa o ensaísta, a visita da **escrevente** ao beguinário de Bruges se teria constituído como ocasião para a descoberta de um modo de vida alheio aos mecanismos do poder. Isso porque, embora fortemente marcadas por um caráter religioso, as atividades exercidas pelas beguinhas realizavam-se “à margem dos conventos” (CRESPO, 2017, s/p), ou seja, fora de qualquer dimensão institucional.

Quer residir aí a origem do interesse cada vez maior de Gabriela por personagens “controversas, que desafiavam a forma de olhar e de estar no mundo” (CRESPO, 2017, s/p) e, precisamente por isso, povoam uma textualidade dedicada a (re)contar (uma) outra(s) história(s) do mundo europeu. Para além das beguinhas, figuras como Müntzer, São João da Cruz, Nietzsche ou mesmo Bach compõem uma comunidade migrante, a qual, movimentando-se de um livro a outro, permite à **escrevente** questionar a história oficial: aquela que se es/inscreveu “como discurso possível” (SILVA, 2010, s/p). Diante disso, talvez seja lícito observar o exílio de Gabriela (também) como uma experiência que lhe proporcionou ressituar a história e a cultura europeias, es/inscrevendo-as em uma nova (des)ordem.

Não pretendo, com o exposto acima, conferir qualquer conotação positiva à condição do exilado. Menos ainda à daqueles que, como Gabriela e Augusto, viveram-na como

³ Refiro-me àquela iniciada a partir de *O Livro das Comunidades* (1977).

imposição resultante de um quadro sociopolítico desfavorável. Trata-se, isso sim, de um exercício de leitura, em cujo âmbito o fato de a **escrevente** ter sido impelida “para fora do país de uma única língua” (LLANSOL, 1998, p. 46) pode ser lido como elemento favorável à construção de uma obra da qual está ausente qualquer imaginário nacional(ista), identificado, à altura, com o regime ditatorial português. Consequentemente, cabe destacar a relevância adquirida pelo território estrangeiro para uma **escrevente** que não se reconhecia, “de modo algum, ligada a uma nação” (LLANSOL, 2011, p. 49), no sentido de que tal ligação pressupõe a existência de laços de origem política.

Daí o(s) investimentos(s) de Gabriela na tentativa de “desfazer o nó” (LLANSOL, 1998, p. 32) responsável por atrelar a literatura portuguesa a esse mesmo imaginário. Aqui, reporto-me mais diretamente àquele, estabelecido por Fernando Pessoa/Bernardo Soares n’*O Livro do Desassossego* (2011), como compensação de um manifesto e reconhecido alheamento nos campos social e político. O contraponto dessa alienação residiria no “alto sentimento patriótico” do poeta, textualmente expresso numa fórmula mais do que conhecida. “A minha pátria” – declara(m) Pessoa/Soares – “é a língua portuguesa” (PESSOA, 2011, p. 258), concepção que sugere a persistência de um olhar imperial(ista) do(s) poeta(s) sobre o Ocidente, rastreado por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (1995) em estudo sobre *Mensagem* (1934).

Tomando o volume de 1934 como materialização poética do mito do Quinto Império realizada por Pessoa, a professora observa que a perspectiva imperial(ista) do poeta decorre precisamente da falência social, política e econômica do império português. Afinal, “a par da manutenção absurda das colónias ultramarinas”, o Ultimato inglês de 1890 já havia reduzido Portugal a “uma nação pequena e destituída de poder” no contexto europeu (SANTOS, 1995, p. 55). Nesse sentido, se a decadência do processo de expansão territorial é o que permite a Fernando Pessoa (re)afirmar, em *Mensagem*, o destino universal(izante) da nação portuguesa, a condição de império desfeito com que o país emergia já no início do século XX circunscreve o futuro anunciado pelo poeta ao horizonte da pura poesia.

Não chega, portanto, a surpreender que sua aspiração a um império cultural tenha seu fundamento na mesma língua em/com que es/inscreveu “não só o poema inequivocamente imperial, mas também a poesia mais complexa dos heterónimos” (SANTOS, 1995, p. 72). Evidentemente, da língua portuguesa, que, ainda no século XVI, prenunciava, nas trovas de um certo Gonçalo Annes Bandarra, o futuro de Portugal como reino universal e, um século mais tarde, anunciaria, em António Vieira, a concretização do Quinto Império no regresso de D. Sebastião.

Em direção oposta àquela sinalizada por Fernando Pessoa/Bernardo Soares segue a **escrevente** de *Um Falcão no Punho* (1998), volume em que

O alvor que se anuncia na parte superior da porta com as outras palavras pertence à minha génese, e impeliu-me para fora do país de uma única língua; é preciso dar várias inteligências à língua reunida num todo, que só tem uma corola.

O meu país não é a minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar (LLANSOL, 1998, p. 46, itálico meu).

Carregado de uma semântica luminosa, o vocábulo “alvor” configuraria-se como oposto ao “ar pesado” (MOSER, 2017, s/p) que pairava sobre Portugal desde 1933, ano do início do regime em que a pobreza e a opressão obrigariam dezenas de milhares de portugueses a deixar o país. Mas não só: em sentido mais estrito, “alvor” nomeia também a primeira luz do dia; por extensão, parece aceitável ler, no termo em causa, o (re)início de um ciclo, no qual estão es/inscritas “as outras palavras” – aquelas que se encontram na “génese” de uma **escrevente** cuja textualidade rejeita qualquer vinculação com valores de ordem nacional(ista).

“O meu país não é a minha língua”, pontua Gabriela em uma afirmação que, ao desescrever Pessoa/Soares, dese/inscreve da própria língua qualquer (im)possível aspiração imperial(ista). À palavra “pátria” – conotada com sentimentos de pertença afetiva e identitária ao território de origem –, a **escrevente** substitui o termo “país”, cujo referente, embora seja o mesmo, passa a ser definido em termos de sua organização política. A rasura da frase pessoana conduziria, pois, àquilo que Gabriela diz conhecer de Portugal: “o português que é gente e uma língua” (LLANSOL, 2011, p. 44). Em outras palavras, se a inexistência de qualquer ligação afetivo-cultural impede a **escrevente** de reconhecer seu país como (sua) pátria, o cenário sociopolítico instaurado pelo regime de exceção mais não faz do que reforçar a impossibilidade de que esses vínculos pudessem vir a se estabelecer.

No horizonte dessa recusa surge a necessidade de “dar várias inteligências à língua”, desligando-a de um contexto social resumido, segundo Benjamin Moser (2017), a “futebol, fado e Fátima” – os três pilares de um governo centralizador em que uma “artista excêntrica como Llansol” (MOSER, 2017, s/p) certamente não teria lugar. O gesto de desescrever Pessoa/Soares revelaria, assim, o único espaço ao qual Gabriela efetivamente pertence: o de uma textualidade em que a língua ainda “é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se” (LLANSOL, 2011, p. 51) para fora tanto dos limites geográficos, sociopolíticos e ideológicos de Portugal quanto daqueles (em) que (se) definem as noções e as funções tradicionais de

literatura e ficção, atravessadas, na obra da **escrevente**, pela língua reunida “num todo, que só tem uma corola”: a escrita.

Alheia ao conceito “de representação, no sentido da *mímesis* realista” (CANTINHO, 2004, s/p, itálico da autora), a escrita de Gabriela substitui à ideia de narrativa uma sucessão de confrontos de ordem cultural e literária, nos quais se es/inscreve o enfrentamento de um “paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1998, p. 32), prefigurado nos/pelos nomes de Luís de Camões e do já citado Fernando Pessoa. Dois poetas cujas obras capitais – respectivamente, *Os Lusíadas* (1572) e *Mensagem* – constituem novamente um “nó”: desta vez, aquele que “liga, na literatura portuguesa, a água e seus maiores textos” (LLANSOL, 1998, p. 32).

Talvez fosse desnecessário apontar, no vocábulo “água”, uma explícita referência ao mar, elemento preponderante no plano sociocultural português e reiterado, no campo literário, desde as cantigas medievais de amigo⁴. De lá até o épico camoniano e, depois, em *Mensagem*, o mar dá fundo e forma a uma noção de portugalidade vincada pela perspectiva imperial(ista) anteriormente comentada. Em um contexto mais diretamente social e político, o desejo de desfazer a ligação entre esse ideário e o grande “capital simbólico” (SANTOS, 1995, p. 57) lusitano se afirmaria, então, como índice da resistência de Gabriela a reduzir (su)a própria língua a um “instrumento de trabalho” (LLANSOL, 1998, p. 36) perpetuador de múltiplas formas de dominação.

A esse respeito, cabe (a)notar que, em ambos os poetas em causa, a língua configura-se não apenas como ferramenta que possibilita a própria construção do poema, mas também como meio de transmissão de valores (pre)determinados. No caso de Camões, importa destacar o fato de que *Os Lusíadas* responde por uma dupla realização: de um lado, a obra concretiza poeticamente o heroico empreendimento português, cuja figura central é, como se sabe, Vasco da Gama; de outro, a epopeia responde pela fixação definitiva do idioma português. O relato do feito expansionista não deixaria, portanto, de se revelar também como desejo de expansão da própria língua aos novos limites do mundo (des)conhecido.

Não seria outra a perspectiva de Eduardo Lourenço (2001), ao afirmar que

pouco a pouco, os portugueses imaginaram-se os herdeiros dos romanos, os atores de uma nova aventura imperial. Nasce então a ideia de ver na *nossa*

⁴ Na lírica medieval galego-portuguesa, a presença do mar determina inclusive um tipo específico dessas cantigas: as chamadas *barcarolas* ou *marinhas*, que, como o próprio nome indica, acolhem situações ambientadas em cenários marítimos ou fluviais. Enquanto *leitmotiv* da literatura portuguesa desde a Idade Média, o mar ocupa um espaço privilegiado tanto no épico camoniano quanto na poesia de *Mensagem*, estendendo sua relevância até à contemporaneidade, como atesta a poética de Sophia de Mello Breyner Andresen.

língua, convertida em língua imperial, a filha diletta – e direta – da língua do Lácio. [...]. O mais ilustre dos nossos poetas [...] empresta à nossa aventura conquistadora e colonizadora o sentido de uma vocação amorosa que tivesse a Terra por objeto de desejo (LOURENÇO, 2001, p. 130, itálico do autor).

Ainda que suas palavras refiram-se especificamente a Camões (“o mais ilustre dos nossos poetas”), o olhar dirigido que o crítico lhe dirige radica na mesma perspectiva pela qual Santos (1995) já observara Fernando Pessoa. Ambos encontram, tanto num quanto noutro dos poetas em questão, uma relação indissolúvel entre a língua e um imaginário construído em torno da tríade território, povo e poder, origem da aspiração a uma possível comunidade lusófona, entretanto (con)fundida com anseio(s) de dominação universal(izante). Frente a esse quadro, a intenção de desatar o “nó” acima referido demarcaria, no que respeita à Gabriela, um posicionamento contrário à própria lusofonia, que, decorrente da pretensa supremacia portuguesa, justificaria tanto o invencível heroísmo do Gama quanto o discurso centralizante do poeta modernista.

Ao sobrepor os planos poético e político, *Os Lusíadas* e *Mensagem* funcionariam como balizas da construção e da (re)afirmação de uma certa identidade lusitana, (ainda) presidida pela lógica dos descobrimentos e pela promessa imperial(ista). Logo, Camões e Pessoa constiuem-se em/como pontos de origem de discursos modelares, os quais, no limite, definem (im)possibilidades para a leitura da literatura. Dito de outro modo, (a)firmam(-se) (como) dispositivos específicos de leitura, cujo funcionamento orienta a recepção(s) do(s) texto(s) pelo(s) leitor(es).

Antes de mais nada, cabe destacar que não pretendo proceder à investigação de aspectos das poéticas camoniana e pessoana, mas sim de tomá-los como elementos motivadores do gesto autoral de Gabriela. Des/inscrever seja a correspondência entre forma(s) e conteúdo(s), presente em Camões, seja a estética do fingimento de Pessoa, equivale, pois, des/inscrever a des/inscrever também os pactos de leitura propostos pelos poetas para/por seus discursos. É com vistas a essa desconstrução que a **escrevente** des(a)loca os poetas em questão de seus lugares canônicos e os (res)situa no âmbito da textualidade, onde se torna possível levá-los a regredir, subtraindo-lhes sua força paradigmática. Quanto à Pessoa, es/inscrevê-lo na textualidade é fazê-lo “involuir, arrancá-lo ao hábito inveterado que tinha dele”; lê-lo de outro modo, “da direita para a esquerda” (LLANSOL, 1998, p. 87), transformando-o, portanto, em Aossepe.

O procedimento é registrado em *Um Falcão no Punho*, mesmo volume em que se dá também o “nascimento de Jorge Anés e *Luís Comuns*, a partir das pombas que revoam na praça Luís de Camões” (LLANSOL, 1998, p. 8, itálico meu). Tal como realizadas pela

escrevente, as metamorfoses de Pessoa e Camões evidenciam que a língua é o elemento mediador entre a história oficial – literária ou não – e a textualidade, concebida como possibilidade de se contar(em) (uma) outra(s) história(s): Aossê⁵ – um falcão – surge como decorrência da leitura anagramática do nome de Pessoa; Comuns, pela substituição das vogais do nome original.

Contudo, importa ressaltar que, para além da transformação interespécie, a mudança de Pessoa em Aossê não parece implica nenhuma alteração de ordem semântica. O que não se pode dizer a respeito do devir de Camões em Comuns – termo que, em sua flutuação gramatical, sugere ao menos duas leituras, igualmente produtivas. Em sua acepção adjetiva, o termo “comum” reiteraria o manifesto desejo da **escrevente** de desconstruir o “paradigma” estabelecido pelo poeta. Reduzido a uma condição ordinária, Camões não mais seria/estaria (n)a origem de um obstáculo inultrapassável, que (ainda) determina(ra) o(s) caminho(s) da produção literária portuguesa.

Em outro nível, a conotação substantiva do vocábulo em questão permitiria ree/inscrever a língua – e a literatura que (n)ela (se) produz – no âmbito maior da(s) comunidade(s). Tal perspectiva parece encontrar sustentação na referência ao local onde se dá o nascimento de Comuns: a praça Luís de Camões, em Lisboa, onde se encontram, para além de uma estátua em bronze do poeta, oito outras esculturas de grandes personalidades da cultura portuguesa. Nesse contexto, Gabriela operaria uma rasura do ideal nacional-patriótico (em torno) do poeta ao colocá-lo – e a sua língua – ao alcance e ao uso de todos, inclusive de si mesma.

(Des)ler Camões fora da ótica imperia(lista) – processo análogo à dissolução do(s) vínculo(s) entre língua e pátria –, torna, então, possível à **escrevente** a “libertação de poder **escrever** e **imprimir** eu própria (LLANSOL, 1998, p. 8, negritos da **escrevente**). Em outras palavras, (des)escrever Camões e Pessoa configura-se como condição necessária à existência da própria textualidade llansoliana; mais radicalmente, à possibilidade de escrever e, a partir daí, (a)firmar-se no cânone literário português – o que, em síntese, corresponde a ser publicada e lida.

Não deixa de ser significativo que, simultaneamente ao aparecimento de Comuns, outra figura adquira corpo e nome: Jorge Anés, transfiguração de Jorge de Sena. Obliterando a distância histórica de quatro séculos que efetivamente o separa de Camões, a **escrevente** situa o poeta lado a lado com o autor de *Os Lusíadas*, detentor de uma bibliografia

⁵ Após a referida transformação, Gabriela passa a empregar a forma “aossê” para se referir a Fernando Pessoa.

tão vasta, tão ilegível, tão idiota, tão fantástica, tão ridícula, que é perfeitamente desculpável fazer com inocência o que tantos já fizeram por cálculo: repetir o que já foi dito. E o caso é que – e valha-nos a Santa Dialéctica – onde tudo foi dito, as probabilidades são muito grandes em favor de não se ter dito nada (SENA, 2002, p. 46).

Entre o elogio e a crítica da ampla bibliografia camoniana (“fantástica”; “ilegível”, “idiota”, “ridícula”), Sena sugere que a fixação do poeta no cânone literário português deu-se à força da reiteração do que “já foi dito”, isto é, a afirmação de Camões como estrela maior da pátria e da língua portuguesas, o que implicaria o incessante retorno a um poeta inquestionavelmente estabelecido.

Nessa ordem, a literatura portuguesa pós-Camões mais não teria feito do que redizê-lo, constituindo-se tão-somente como discurso de repetição; portanto, um discurso (em) que, efetivamente, não (se) teria “dito nada”. Daí, a possibilidade de dizer alguma coisa sobre o poeta teria, como condição primária, seu deslocamento para fora do espaço institucionalizado em que fora posto. Sua dessacralização, à qual Sena procede, parodicamente, ao encontrar o poeta “nos Elísios, sem ossos seguros, com uma ridícula coroa de louros na cabeça” (SENA, 2002, p. 44). O nascimento de Jorge Anés ao lado de Comuns apontaria, pois, um caminho possível para (des)escrever o autor de *Os Lusíadas*.

Entretanto, o ultrapassamento de todo obstáculo pressupõe o reconhecimento de sua existência. Em uma palavra, a manutenção de uma ligação com aquilo que se deseja sobrepular. Diante de tal fato, é sugestiva a leitura feita por Gilda Santos (1994) a respeito da textualização de Sena em Anés, anagrama em que o deslocamento da tonicidade permitiria uma aproximação com o vocábulo “aneis”. Formulada a hipótese, a professora recorda que “aneis” são “elos, liames” (SANTOS, 1994, p. 105); nessa perspectiva, o jogo linguístico sugeriria (um)a incontornável relação da **escrevente** com a cultura portuguesa. Mas “anéis” são também joias, “objetos de adorno” (SANTOS, 1994, p. 105). Itens móveis, peças que podem ser colocadas, (re)combinadas e removidas.

Expandindo a leitura proposta pela ensaísta para o âmbito da textualidade llansoliana, seria defensável afirmar que esta constitui-se não como território textual marcado pela negação da cultura instituída – figurada, metonimicamente, na/pela presença de Jorge de Sena –, mas sim como paisagem mais ampla, em que essa mesma cultura, deslocada pela **escrevente** dos lugares onde fora fixada, pode(ria) ser rees/inscrita e reconstruída: Sena, sem deixar de sê-lo, é também Anés. Assim também Camões/Comuns e Pessoa/Aossê: arrancados de seus contextos oficiais e rees/inscritos em um espaço onde “não há literatura” (LLANSOL, 1998, p. 55), ambos os poetas perdem a potência que lhes permitiu se estabelecerem como

produtores de contratos modelares de leitura. Consequentemente, de modelos paradigmáticos de leitor.

No que que respeita ao primeiro dos poetas citados, pode-se observar a proposição de um pacto cujo funcionamento estrutura-se sobretudo na relação entre conteúdo(s) e forma(s). Ler *Os Lusíadas* implica, da parte do leitor, a aceitação de que o discurso que (n)ele (se) articula só se pode exprimir em uma forma específica – a de uma “*longa narrativa literária*” que, para além do

caráter heroico, grandioso e de interesse nacional e social, [...] apresenta, juntamente com todos os elementos narrativos (o narrador, o narratário, personagens, tema, enredo, espaço e tempo), uma atmosfera maravilhosa, que, em torno de acontecimentos históricos passados, reúne mitos, heróis e deuses (SOARES, 2000, p. 39, itálicos da autora).

Em síntese, a epopeia. Nesse horizonte, a correspondência entre a substância do texto e o gênero que a pode expressar encontra-se na base de um protocolo de leitura no qual o leitor subscreve a ancoragem da obra camoniana em uma ordem factual (“*acontecimentos históricos passados*”), atravessada por elementos ligados ao campo do imaginário (“mitos, heróis e deuses”).

Dessa imbricação emerge uma matéria textual especificamente situada (“espaço e tempo”) e ordenada de maneira mais ou menos linear (“*longa narrativa literária*”), que assim é lida pelo leitor. A realização das condições de produção do texto é, assim, análoga à daquela relativa às condições de sua leitura, o que significa colocar o leitor em uma posição determinada, aprioristicamente concebida pelo autor. Decorre daí que a possibilidade de ler Camões tenha, como pressuposto fundamental, a prévia assinatura do e o respeito ao contrato de leitura proposto pelo poeta. Contrato, aliás, inquestionável, sob pena de tornar-se o texto ilegível.

Ainda que em chave distinta, também Fernando Pessoa confere ao leitor de sua poesia uma posição bastante específica. “O poeta é um fingidor” (PESSOA, 2000, p. 104), escreve Pessoa em “Autopsicografia” – texto que, em artigo publicado na edição de 03 de dezembro de 1960 do jornal *O Estado de São Paulo* a respeito dos 25 anos da morte do poeta, Jorge de Sena avalia como uma “análise dos binômios poeta-poema e poema-leitor” (SENA, 1960, p. 39). Embora não desenvolvida pelo autor de *O Físico Prodigioso* (1977), a leitura do poema de Pessoa como “análise” sugeriria sua inscrição no campo intelectual, isto é, distante de uma dimensão mais subjetiva da experiência, a qual é abertamente defendida pelo criador da estética do testemunho.

Compreender o poema como “coisa mental, como construção” (PINTO, 2016, p. 119) é o que engendra a definição pessoal da poesia como resultado do trabalho deliberado da razão, estruturado em torno de uma espécie de “dialéctica da mentira e da verdade” (SENA, 1960, p. 39), expressa em versos segundo os quais:

Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração (PESSOA, 2000, p. 104).

Anteriormente assumida em “Autopsicografia”, a dimensão de falseamento (“finjo ou minto”) inerente ao trabalho do poeta é aqui recusada, mas apenas para que o poeta a possa formular mais detidamente. Observa-se que, ao afirmar sentir “com a imaginação”, o poeta demarca a necessária passagem de sua(s) experiência(s) pelo filtro da inventividade racional. Constitutiva do próprio poema, a matéria daí resultante não seria mais do que aquilo que se define, em uma palavra, como invenção.

Poeta e poema articulam-se, assim, em torno da construção de um artefato da razão, derivado do constante recurso ao artifício intelectual. A mais alta expressão dessa perspectiva encontra-se materializada na dispersão heteronímica de Pessoa, em que a própria linguagem responde pela criação de outros corpos-nomes poéticos, ao mesmo tempo em que é por eles (re)criada. Conceber o poeta como fingidor equivaleria, então, a es/inscrever a poesia em um espaço intermediário entre a verdade e a mentira, em cujo âmbito ao leitor não restaria senão ratificar a condição de legibilidade imposta pelo poeta. A poesia de Pessoa cria para si um leitor disposto a aceitá-la como pura construção de linguagem: se “o poeta é um fingidor”, àquele que lê cabe aceitar o fingido como única verdade (im)possível do/ao texto.

Não é estranha a presença do autor de *Os Lusíadas* e do poeta dos heterônimos em uma obra iniciada nos anos de 1970⁶ e prolongada ao longo de toda a segunda metade do século XX, estendendo-se ainda pelos primeiros anos do novo milênio. Como observa Fernando Martinho (1984) a respeito da poesia portuguesa dos anos de 1970, o intertexto continuava a ser “repartido por Pessoa e Camões” (MARTINHO, 1984, p. 28), assumindo-se ora de maneira explícita – nos poemas de *Re-Camões* (1980), de E. M. de Melo e Castro –, ora de modo mais alusivo, como aquele encontrado em *Navegações* (1983), de Sophia de Mello

⁶ Sigo a percepção de Tatiana Pequeno da Silva (2010), pesquisadora para quem a textualidade de Gabriela registra, a partir de *O Livro das Comunidades*, “uma mudança substancial sobre o que entende por ficção e quebra com os modelos de evocação a uma escrita realista e linear”, aspectos aos quais se somam “o quadro de figuras que são inauguradas, redimensionadas e sobretudo metamorfoseadas neste livro norteador”. Cf. SILVA, 2010, s/p.

Breyner Andresen. Na poesia e também na prosa de ficção – como atesta, no caso de Pessoa, um romance como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago –, os poetas em causa são incessantemente re/deslidos(s), num processo que extrapolou tanto os limites cronológicos apontados pelo ensaísta quanto as próprias fronteiras da literatura portuguesa⁷.

Contudo, importa ressaltar que a permanência de Camões e Pessoa como grande intertexto português contemporâneo não corresponde(u) à formação de qualquer tendência ou movimento. Não se trata, evidentemente, de ignorar a existência ou diminuir a relevância, nos plano sociocultural e literário, de projetos como a *Po.Ex*, a *Poesia 61* ou, mais recentemente, de acontecimentos como as *Novas Cartas Portuguesas* (1972) e o *Cartucho* (1976). Porém, a produção literária da segunda metade do século XX es/inscreve-se, ainda nas palavras do ensaísta, sob o signo da perda do “carácter *grupal, gregário*” (MARTINHO, 1984, p. 26, itálicos do autor) que definiu, em alguma medida, o(s) rosto(s) do(s) Modernismo(s) em Portugal.

Sem desconsiderar o aspecto variadamente coletivo que presidiu à realização empreendimentos anteriormente citados, sua relativa pontualidade permite entrever uma mudança na organização do panorama literário português das últimas décadas. Estruturada, até meados de 1950, em torno da revista *Orpheu* – revista sucedida pela mais longeva *Presença*, publicada de 1927 a 1940 –, a vida cultural lusitana a partir dos anos de 1970 seria marcada pelo surgimento e pela proliferação de poéticas particulares. Relativamente a essa nova orientação, o já referido Fernando Martinho (1984), em estudo sobre a poesia portuguesa escrita entre 1973 e 1983, destaca o fato de que

as revistas literárias ou de poesia, por exemplo – continuaram a publicar-se nesses dez anos, e algumas delas com a qualidade que distinguiu-as de períodos anteriores da poesia portuguesa contemporânea, mas com uma diferença que cumpre, desde logo, assinalar: a nossa evolução poética deixou nitidamente de poder acompanhar-se em função delas [...] a afirmação *individual* é, de há cerca de vinte anos a esta parte, a nota dominante (MARTINHO, 1984, p. 26, itálico do autor).

Reconfigurado, o papel desempenhado pelas revistas literárias passa a se limitar à divulgação de uma produção diversificada – diferente, portanto, daquele exercido pelas publicações modernistas, concebidas como espaços aglutinadores de intenções ideológicas ou estéticas comuns. Dessa inexistência de um conteúdo programático partilhado e partilhável decorreria a “afirmação *individual*” de escritores cujos múltiplos discursos responderiam pela

⁷ A título de exemplo, *O Fantasma de Camões e Outros Textos Camonianos*, de Jorge de Sena, aparece em 2002. Fora do âmbito exclusivamente português, o brasileiro Luís Maffei publica, em 2013, *Signos de Camões*.

emergência de “uma nova sensibilidade” (MARTINHO, 1984, p. 17) no campo literário português.

Uma espécie de conexão pode, portanto, ser estabelecida entre essa reorganização do sistema literário e a instabilidade social e política presente em Portugal desde os finais dos anos de 1960, a qual viria se intensificar na década seguinte. Animada pelo espírito da Revolução que colocaria termo a uma ditadura vigente por mais de 40 anos, essa instabilidade manifestava-se em uma “vontade de ‘desordem’” que faria sacudir todas as instituições estabelecidas, “da política à social, da sexual à narrativa” (BARRENTO, 2016, p. 60). Tanto no nível da(s) forma(s) quanto no do(s) tema(s), a heterogeneidade poesia e da ficção portuguesas produzidas a partir de 1970 refletiria justamente os efeitos dos múltiplos desreques provocados pela queda do regime autoritário de Salazar e Marcelo Caetano.

Nesse quadro, torna-se relevante observar a obra de Gabriela a partir da perspectiva em que ela se insere num contexto de desinterdição de temas até então proibidos, como a(s) sexualidade(s) e o(s) erotismo(s), fato que permitiu a eclosão de acontecimentos literários cuja “marca da *marginalidade*” (MARTINHO, 1984, p. 17, itálico do autor) verifica-se em dimensões as mais variadas. Ainda que sem a intenção de proceder a um balanço da prosa e da poesia escritas em Portugal a partir de 1970, algumas publicações do período parecem seminais enquanto exemplos de uma série literária mais ampla, na qual se esboçam linhas de forma relativas ao enfrentamento da própria instituição literária. Leio, pois, nas *Novas Cartas Portuguesas*, na poesia de Al Berto e no *Cartucho* a presença de elementos e procedimentos de algum modo encontráveis também na textualidade llansoliana.

Em sua introdução à edição anotada das *Novas Cartas Portuguesas* (2010), Ana Luísa Amaral lembra o clima de insatisfação política presente na sociedade portuguesa nos anos de 1970, na qual cresciam as sensações “de injustiça e revolta” (AMARAL, 2010, p. 6) quanto às guerras pela manutenção das colônias africanas. No plano literário-cultural, não muito diferentes seriam os sentimentos experimentados por artistas e intelectuais que, sob o regime fascista, viam-se profundamente limitados em suas formas de viver, de pensar e, claro, de produzir. Nesse contexto de enfrentamento de uma ditadura que não tardaria a ruir, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa publicam o volume acima referido, desencadeador de uma polémica que o faria se tornar “a primeira causa feminista internacional”⁸ (AMARAL, 2010, p. 8).

⁸ Publicadas originalmente em 1972, sob a chancela de Natália Correia, *Novas Cartas Portuguesas* foram apreendidas pela PIDE apenas três dias depois de terem sido colocadas em circulação. A obra ainda valeu a suas autoras um longo processo, cujo julgamento, coberto pela imprensa internacional, só foi interrompido pela iminência da Revolução de 25 de abril.

Em linhas gerais, *Novas Cartas Portuguesas* (se) realiza como um grande exercício intertextual em torno das cinco cartas que teriam sido escritas pela freira seiscentista Mariana Alcoforado a um oficial francês por quem se apaixonara. Publicadas pela primeira vez em 1669 e em francês, sob o título de *Les Lettres Portugaises*, as cartas encenam uma subjetividade feminina cuja condição de assujeitamento explicita-se desde o início:

E esta ausência, para a qual a minha dor, por mais que se esforce, não consegue encontrar um nome assaz funesto, há-de então privar-me para sempre de fitar esses olhos onde eu via tanto amor [...], que eram o meu tudo, a tal ponto que deles só precisava para viver? Ai de mim! Os meus encontram-se privados da única luz que os animava e só lhes restam lágrimas; não os tenho senão para chorar incessantemente desde que soube que estavas decidido a um afastamento que não posso suportar e me fará morrer em pouco tempo (ALCOFORADO, 2001, p. 11).

Ainda que, no conjunto das cartas, seja possível observar a existência de um discurso pendular, oscilante “entre a adoração e o ódio” (AMARAL, 2010, p. 5), o que delas releva não é senão o estereótipo da mulher “abandonada, suplicante e submissa”, reduzida à absoluta dependência de um amado definitivamente ausente.

Três séculos mais tarde, o ideal de feminino que se es/inscrito nas cartas de Mariana se consubstanciaria sociopoliticamente no tratamento destinado às mulheres durante a vigência do Estado Novo. Ancorando-se em um catolicismo repressor, prefigurado no “F de Fátima”, a ditadura portuguesa restringia intensamente os direitos femininos. Aliada a um diferença salarial equivalente à metade do que era pago aos homens, a negação do direito ao voto e ao acesso a certas profissões eram algumas das diretrizes reguladoras do comportamento daquelas que deviam total submissão aos desmandos de pais, irmãos e, mais tarde, maridos. Sob a ordem da ditadura, mãe, esposa e dona de casa eram os papéis sociais reservados às mulheres, cuja maior ambição resumia-se a um casamento que garantisse o sustento da família, instituição que deveria permanecer unida a qualquer custo – aí incluído o silêncio em relação a qualquer tipo de violência sofrida, fosse ela de natureza física ou moral.

Frente a esse estado de coisas, (re)escrever as cartas de Mariana tal como fizeram as três Marias constitui-se como gesto de rasura desse imaginário de “subserviência e autovitimização” (AMARAL, 2010, p. 5) – como, aliás, sugere o título alternativo dado pelas autoras ao volume em questão. Isso porque *Novas Cartas Portuguesas* é também *De Como Maina Mendes Pôs Ambas as Mãos Sobre o Corpo e Deu Um Pontapé no Cu dos Outros Legítimos Superiores*, frase que reúne os três volumes publicados, respectivamente, por Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno antes de se lançarem ao

empreendimento coletivo e nos quais a denúncia da opressão da mulher e o investimento em favor de sua liberdade são, por vias diversas, a tônica predominante.

No caso específico das *Novas Cartas Portuguesas*, tal investimento se consubstancia na mais radical recusa à sujeição feminina: sobre a imagem da mulher de “muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 55), as três Marias es/inscrevem um feminino dono de si, de seu corpo e do(s) uso(s) que dele faz. Trazida para o século XX, Mariana descobre outro(s) prazer(es), distinto(s) daquele(s) que resumia(m) a murmurar o nome do amado ausente “mil vezes por dia” (ALCOFORADO, 2001, p. 24); a título de exemplo, torna-se-lhe possível com-prazer-se

com seu corpo.

O *hábito despido*, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas.

As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis; já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera. Que interessa então a Mariana as mãos que o encaminham? Se as suas que lhe descem lentas pelas ancas, se as dele que a largaram de improviso (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 71, *itálico meu*).

À freira seiscentista, as mãos das três Marias ensinam o(s) prazer(es) de seu próprio corpo, es/inscritos numa passagem em que a polissemia do vocábulo “hábito” evidencia um duplo despojamento. Na acepção que o define como o traje envergado pelas freiras, o “hábito” de que Mariana se desnuda coincidiria com sua própria vestimenta, cuja obtenção impõe, pelo voto de castidade, a interdição do exercício da sexualidade. Despi-lo (“na cadeira, resvala para o chão”) é, pois, abandonar também alguns (dos) discursos correntes acerca da(s) mulher(es), os quais (ainda) se esforça(va)m por confiná-la(s) a espaço(s) costumeiros – o da subserviência doméstica e familiar. Rompendo o que se estabelecia como regra, a dicção afirmativa das *Novas Cartas Portuguesas* traz à tona múltiplas possibilidades de obtenção – e de enunciação – do prazer (“Que interessa então a Mariana as mãos que o encaminham?”), as quais desestabilizam a opressão a que, ainda no século XX, eram sujeitas as mulheres portuguesas.

Em termos mais estritamente literários, importa observar, no volume em casua, a correspondência entre a implosão do imaginário feminino servil e a explosão do próprio gênero textual em que Mariana Alcoforado lhe dera forma. Arrastado pelas três Marias para fora da circunscrição doméstica, o corpo da mulher se torna um espaço em/com que Barreno, Costa e Horta (se) es/inscrevem (em) uma revolução tanto sexual quanto política; histórica e,

ainda, literária. O que justifica o fato de que a dimensão homossexual da “cláusula proposta” – a liber(t)ação feminina – incida diretamente sobre a “desclausura” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 43) da própria literatura, confinada pela tradição a gêneros específicos, em cujos termos se definem a classificação e a (in)aceitabilidade da produção literária, bem como dos discursos nela/por ela constituídos.

Contra o que seria uma outra forma de opressão também se rebelam as “cartas” (re)escritas pelas três autoras. Cartas que, na realidade, são poemas, narrativas, diálogos dramáticos; citações, textos institucionais, ensaios, comentários, relatórios – em uma palavra, “variados exercícios da linguagem literária” (INÁCIO, 2016, p. 12), que, sucedendo-se em profusão, desestabilizam os protocolos de leitura pressupostos no/pelo/para o gênero epistolar. A “longa carta” (BARRENO; COSTA; HORTA, 2010, p. 40) escrita pelas três Marias constitui-se, pois, como uma f(r)icção produzida pelas autoras no gênero-matriz – investimento em alguma medida semelhante àquele realizado por Gabriela em sua obra.

A título de exemplo, observe-se o prólogo do terceiro capítulo de *Um Beijo Dado Mais Tarde* (2016), em que a **escrevente** registra a experiência de ter assistido “_____ hoje, 24 de Janeiro de 1988”, na cidade de Lovaina, a “um filme inesquecível de Gabriel Axel, *Le festin de Babette, sobre a última ceia*” (LLANSOL, 2016, p. 61, itálicos da **escrevente**). Para além da referência a um elemento real – o filme lançado no Festival de Cannes de 1987 –, a coincidência temporal entre o acontecimento narrado e seu registro em texto (“hoje, 24 de Janeiro de 1988”) situa a passagem em questão na ordem da escrita diárística, praticada por Gabriela em volumes como *Um Falcão no Punho, Finita* (1987), *Inquérito às Quatro Confidências* (1996) e ainda naqueles publicados postumamente⁹.

Ao registro anteriormente referido sucede uma espécie de sinopse do filme dinamarquês, construída pela leitura singular que dele fizera a **escrevente**. Fillipa (Bodil Kjer) e Martine (Brigitte Federspiel) – filhas de um pastor luterano – são identificadas como “duas *bequinas*”, reconhecidas “pela beleza do rosto, os capuzes, e a cor-terra das capas”; sobre ambas, ainda se observa que “o jovem rosto e o rosto envelhecido que teriam mais tarde estavam ligados por um idêntico princípio de fulgor” (LLANSOL, 2016, p. 61, itálico da **escrevente**). Mas não apenas isso. O filme de Axel constitui-se também como ocasião privilegiada para uma reflexão de Gabriela a respeito da escrita, uma vez que,

⁹ Editados a partir do espólio de Gabriela por João Barrento e Maria Etelvina Santos – amigos da **escrevente** e atuais diretores do Espaço Llansol –, os diários em questão vem sendo regularmente publicados pela Assírio & Alvim. Até o momento da redação deste trabalho, contam-se os volumes *Uma Data em Cada Mão* (2009), *Um Arco Singular* (2010), *Numerosas Linhas* (2013), *A Palavra Imediata* (2014), *O Azul Imperfeito* (2015) e o mais recente deles, *Herbais Foi de Silêncio* (2018).

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 que só esse momento *interessa* à escrita. Esse momento, tornado longa sequência sustentadora da vibração explícita, é o nome de escrita. É a face escondida – mas que me importa desvendar –, das técnicas narrativas já tradicionais (LLANSOL, 2016, p. 61 – 62, itálico da **escrevente**)

Deslocando-se do relato pessoal da experiência do filme de Gabriel Axel, a passagem reproduzida acima apresenta um teor claramente metalinguístico, evidenciado pela presença de vocábulos pertencentes ao campo semântico da escrita (“história”, “leitor”, “enredo”, “técnicas narrativas”). Interrompendo o texto destinado à síntese-comentário do filme em questão para formular um pensamento a respeito de sua própria atividade de **escrevente** (“a face escondida – mas que *me* importa desvendar –, das técnicas narrativas já tradicionais”), Gabriela força o leitor a reconstruir o pacto inicialmente estabelecido, no qual não estariam previstos modelos e táticas de leitura atinentes a ordenamentos textuais teórico-críticos. Trata-se, portanto, de um “pacto de desconforto” (LLANSOL, 2014, p. 11), motivado pela crença de que “um leitor treinado já conhece todos os enredos”.

Quer residir aí a razão da recusa de uma concepção de texto como produto fechado, resultante de um trabalho ficcional restrito à narração das peripécias vividas por “personagens que acordam, dormem, comem” (LLANSOL, 2011, p. 10), o que leva a **escrevente** a estabelecer sua textualidade em uma (des)ordem f(r)iccional, sugerida na terceira parte de *Parasceve* (2001). Fora da lógica representativa, o texto llansoliano passaria a se configurar como incessante produção (com)partilhada entre aquela que o escreve e aquele que o lê, na qual

seria muito estranho que não houvesse ritmo entre textuantes. *O caminho – a grande batida da inquirição – tem batidas próprias. No espaço onde estivemos, estaremos, e sempre estamos, o texto não se escreve com sentido, mas com ritmo* (LLANSOL, 2001, p. 151, destaques meus).

O fragmento transcrito acima reitera, em sua própria construção, o fato de que a prevalência do “ritmo” sobre o “sentido” “não é uma metáfora”, mas sim “uma hipótese irônica” (LLANSOL, 2001, p. 151). Sobretudo se pensada no horizonte da ficção realista, cuja(s) sequência(s) mais ou menos ordenada(s) de episódios convergirá(m), ao fim e ao cabo, para construção de um desenlace – um sentido – final.

Uma ficção marcada pelo primado do significado sobre o significante, do conceito sobre a palavra. Em síntese, da dimensão semântica sobre aquelas outras, materiais, da língua, nas quais se inclui também a dimensão sonora. Para a **escrevente**, o texto produzido por essa

ficção não poderia ser senão “muito estranho”. Explico: ao configurar-se como itinerário previamente concebido e fixado, o texto realista negaria a possibilidade de se realizar como criação em que participam as duas forças diretamente implicadas na leitura, isto é, o autor e o leitor (“ritmo entre os textuantes”). Consequentemente, o “sentido” – direção e, ao mesmo tempo, significado – da narrativa realista se afirmaria não na “inquirição”, mas sim na(s) resposta(s) à(s) própria(s) trama(s) de que se compõe.

Por sua vez, o texto que Gabriela concebe e propõe se es/inscreve não “com sentido, mas com ritmo”, solicitando a participação efetiva do leitor, como revela o recurso à primeira pessoa do plural nas formas do verbo “estar” (“estivemos”, “estaremos”, “estamos”). Daí que o texto não seria senão consequência da sucessão alternada de movimentos executados ora pela **escrevente**, ora pelo **legente**, da qual decorre uma melodia textual cujas evoluções são imprevisíveis e explicitam, ainda uma vez, o caráter friccional da textualidade llansoliana. Isso porque, à formulação metalinguística da importância do ritmo corresponde a própria ritmização do texto, realizada através de procedimentos como a alternância de vogais abertas e fechadas, a reiteração dos fonemas nasais [n] e [m] e a aliteração dos oclusivos [p], [b], [t] e [d], assim como do fricativo [s], o que lhe imprime sua cadência de “grande batida”.

Procedimentos típicos da poesia, presentes também na escrita de Al Berto. A opção pelo termo mais amplo “escrita” decorre do entendimento de que, tal como a textualidade de Gabriela, a produção albertiana parece igualmente investir na f(r)icção da prosa e da poesia, levando-as mesmo à indistinção. Em entrevista concedida a Francisco José Viegas, publicada originalmente na edição de 1989 da revista *Ler*, ao ser confrontado com a afirmação da existência de diferenças entre as categorias citadas, Al Berto replica com a declaração de que, entre sua prosa e sua poesia, essa distinção “talvez não *haja*” (VIEGAS, 2009, s/p, *italico meu*).

Descontando-se o fato de que o acesso à referida entrevista foi possível graças a seu registro por escrito, é sugestiva, na resposta do autor, a presença da forma verbal “haja”, que, homófona da terceira pessoa do singular do verbo “agir” no modo subjuntivo, permitiria uma dupla leitura. De um lado, assinalaria a despreocupação de Al Berto no sentido de definir, no momento da escrita, seus próprios textos como prosa ou poesia, uma vez que essa diferença “talvez não *exista*”. De outro, enquanto elemento de classificação exterior à própria literatura, essa mesma distinção “talvez não *produza nenhum efeito*” frente à implosão dos limites genéricos levada a cabo no inteiror dos textos albertianos. Assim inutilizadas, ambas as noções perderiam, ainda, seu potencial gerador de pactos específicos de leitura.

Sobretudo porque o romance, o ensaio ou o poema são

aquilo que o autor quiser que seja. O Herberto Helder tem razão quando diz que está tudo misturado: não se sabe quando é que a poesia não dá origem a um romance, quando é que um ensaio não é um romance, quando é que no interior de um ensaio não aparece um poema... Não vejo por que é que essas coisas hão-de ser catalogadas. Há páginas de grandes romances que são grandes páginas de poesia (VIEGAS, 2009, s/p)

Consubstanciada na “lei da metamorfose” (HELDER, 2009, p. 22) enunciada em “Teoria das cores” – segundo texto de *Os Passos em Volta*, publicado por Herberto Helder em 1963 –, a declaração segundo a qual “está tudo misturado” se materializa, no caso de Al Berto, desde sua estreia em língua portuguesa¹⁰, com *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto* (1977). Já ali, a dicção narrativa do escritor faz com que o poema adquira, nas palavras de João Barrento (1988), um corpo e uma estrutura que “quebram a expectativa do leitor habitual de poesia” (BARRENTO, 1988, p. 39), produzindo um curto-circuito dos/nos protocolos de leitura previstos para ambas as categorias.

Não resta, portanto, senão um único pacto possível: aquele que se estabelece entre o texto e seu leitor, enunciado no “Primeiro equinócio”, em que

alguém loiro, esbelto, come um bife apimentado. colarinho mole, usado, pescoço liso, sem fios de ouro nem pedrarias. dedos esguios, serenos gestos delicados, quase esquecidos porque ninguém os olha. é Nervokid, é Tangerina ou Nému [...]. não, não vou falar de Nému, nem dela. *isto não é um romance* (AL BERTO, 1997, p. 15 – 16, itálicos meus).

Constituído como um parágrafo lógico e sequencialmente ordenado por sinais de pontuação, o fragmento reproduzido acima se aproximaria, ao menos à primeira vista, daquilo a que a convenção literária denomina *prosa de ficção*. Contudo, tanto o volume de 1977 quanto um posterior *Lunário* (1988) são, como observa Bruno César Martins Rodrigues (2014), apenas “aparentemente obras em prosa” (RODRIGUES, 2014, p. 30), uma vez que atravessadas por expedientes típicos da poesia lírica. No caso da passagem em questão, a reiteração da sibilante [s], somada à assonância da vogal média [e], reforçam, no plano fônico, a suavidade dos gestos com que a personagem “come um bife apimentado”. Assim (con)fundidas no interior do texto, as dimensões poética e prosaica permitiriam ao autor agenciar (um)a teoria dos gêneros constituída de forma alheia à sua própria obra.

A declaração de que “isto não é um romance” seria, então, o elemento responsável pela instauração de um modo de leitura para uma produção que, f(r)iccionando os códigos da

¹⁰ Conforme observa Bruno César Martins Rodrigues (2014), *Projectos 69* (1972) é, efetivamente, o primeiro livro publicado por Al Berto. Editado na Bélgica, o volume foi escrito em francês e contava ainda com desenhos do escritor, que, antes de dedicar-se à literatura, foi estudante de Artes Visuais em Bruxelas. Cf. RODRIGUES, 2014, p. 30.

prosa e da poesia, deriva por entre uma e outra, sem todavia se fixar de maneira definitiva. Decorre daí a construção de um pacto caracterizado pela própria (des)orientação indicada pelo autor. Em outras palavras, à exclusão direta de uma possibilidade de leitura (“isto não é um romance”) não corresponde a formulação de outra direção específica, o que negaria, tal como propõe Gabriela, que o texto se es/inscreva com (um único) “sentido”. Es/inscreve-se, isso sim, com “ritmo” – o ritmo constante com que os pactos de leitura fazem-se e desfazem-se para, em seguida, refazerem-se de outro(s) modo(s).

Aliada a uma poética na qual “só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta” (AL BERTO, 1997, p. 19), a (con) fusão das ordens narrativa, lírica e metalinguística na obra de Al Berto – que esfarela as fronteiras entre o poema, o romance e o ensaio – estaria na origem de uma literatura distante daquela destinada, na expressão de Joaquim Manuel Magalhães (1981), ao “resposo de senhores” (MAGALHÃES, 1981, p. 270). A mesma que talvez ainda predominasse em uma sociedade marcada por uma ditadura cujos efeitos se fariam sentir mesmo após sua extinção.

Sob a tutela do Estado Novo, “podia-se ser homossexual, mas não se podia dizer” (ALMEIDA, 2009, s/p), o que significa que tal condição se restringia a um universo *underground*, impedida de ser exercida em plenitude – o que requer, para além do efetivo exercício das práticas afetivossexuais, também a possibilidade de dizer-se *gay*. Nesse cenário, uma poética que/em que (se) es/inscreve “uma nova masculinidade, uma nova subjetividade”, que diz abertamente sua “própria sexualidade, o homoerotismo e o desejo pelo corpo igual” (INÁCIO, 2013, p. 137) seria, na melhor das hipóteses, inevitavelmente condenada ao silêncio. Somado a evidentes razões de ordem política, o clima de cerceamento intelectual presente no Portugal salazarista levou o escritor a uma decisão semelhante àquela que, dois anos antes, fora tomada por Gabriela e Augusto Joaquim: em 1967, Al Berto parte para a Bélgica, instalando-se em Bruxelas.

O regresso a Portugal deu-se apenas em 1974, alguns meses depois da Revolução de 25 de abril. Entretanto, a abertura política que teria coincidido com o afloramento de discursos reprimidos não parece ter necessariamente significado uma abertura social a esses mesmos discursos, isto é, à sua aceitação nas/pelas formas literárias culturalmente legitimadas. Em um cenário em que os conservadorismos social e literário (ainda) se autorrefletiam, os “senhores” gostariam de negar às dicções não-hegemônicas então emergentes a expressão em/atraves de formas que não fossem senão igualmente não-hegemônicas. Conformados a essa situação, tais discursos mais não fariam do que subscrever um ordenamento sociocultural que (ainda) lhes atribuía um espaço periférico e marginal.

Negando-se a permanecer à sombra de uma ditadura já desinstalada, o feminino presente nas *Novas Cartas Portuguesas* e a dicção homossexual que (se) es/inscreve (n)a obra de Al Berto reivindicam para si o direito a essas formas legitimadas, as quais passam a ser intensamente submetidas à (des)estabilização em função das novas subjetividades que nelas/através delas (se) enunciam. No campo da literatura, o enfrentamento do conservadorismo residual presente na sociedade portuguesa pós-Estado Novo equivalia a enfrentar o próprio *establishment* do literário.

É nesse sentido que pode ser compreendido o aparecimento, em 1976, do *Cartucho*, reunião de poemas escritos por António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães. De início, chama a atenção o vocábulo-título do empreendimento. Situado num campo semântico claramente bélico, *Cartucho* parece permitir uma leitura cujos efeitos, ainda que não exatamente coincidentes, seriam complementares. Sublinhe-se que “cartucho” designa um conjunto de estojo, ogiva e dispositivo de percussão, que constitui o projétil disparado pelas armas de fogo; por extensão, o “cartucho” seria também o próprio projétil – objeto que, via de regra, tem sempre um alvo em (sua) mira.

No caso do *Cartucho* “editado” pelos escritores anteriormente citados, cumpre ressaltar que ele se refere a um saco de papel pardo, em cujo interior se encontravam vinte poemas – cinco de cada poeta – impressos em folhas amarratadas; a identificação da “obra” resumia-se à etiqueta afixada do lado de fora do embrulho, na qual se liam os nomes dos autores, o local (Lisboa) e a data da “publicação”. Parece, portanto, suficientemente claro que o alvo “*daquilo*” (BRANDÃO, 1976, p. 91, itálico da autora) que fora disparado pelos quatro poetas não é senão a própria literatura enquanto instituição, francamente afrontada por um acontecimento que, nas palavras de Emerson Inácio (2011),

se não assustou pela ousadia como as *Novas Cartas Portuguesas*, o fez pelo inusitado suporte com que circulou. [...] justo porque flutuava entre a blague – ao apresentar os poemas como lixo num pacote – e a efetiva atitude vanguardista de absorver a questão midiática e *pop* como forma de introduzir no campo da literatura um novo modo de nela também se inserir (INÁCIO, 2011, p. 314, itálico do autor).

A sugestão do professor ecoa (n)o pronome empregado por Fiama Hasse Pais Brandão para se referir ao *Cartucho*. Assim, enquanto “blague”, “*aquilo*” não merecia o *status* de obra ou mesmo de literatura, negado precisamente em função do acinte dos poetas à “dignidade *do* livro” (BRANDÃO, 1976, p. 91, itálicos da autora), substituído por um trivial pacote de mercearia. Entretanto, enquanto objeto não-integrado aos padrões convencionais

atinentes ao suporte em que a literatura prioritariamente circula, “*aquilo*” (em) que (se) materializava a “atitude vanguardista” dos poetas em questão só poderia ser (in)definido nos termos de sua própria indefinição.

A afirmação de que “o que deixou perplexo o crítico foi, apenas, o transporte e o manuseamento dos poemas” soa, pois, como certo desdém pela natureza textual “*daquilo*” a que, depois de aberto o pacote, “pôde ler” (BRANDÃO, 1976, p. 91, itálico da autora): uma poesia discursiva, marcada, em linhas gerais, por uma dicção prosaica e cotidiana, perseguida, ainda depois do *Cartucho*, por João Miguel Fernandes Jorge, em poemas como “Discurso de Miguel I”:

Você viaja sempre neste comboio?
A máquina largada a pequena velocidade corria
os campos de Malveira deixando sob a noite intenso
silvo, rolos de fumo erguidos pelo vento.
“Uma vez por semana, mais ou menos”, respondeu-me. O fogo consumiu a minha casa o século passado (JORGE, 1985, p. 51)

ou “Casa de chá em Vila Real”, ambos de *Tronos e Dominações* (1985):

Numa manhã de julho sentado à mesa de uma
casa de chá em Vila Real tive um sonho que
me espantou e as imaginações na minha cama,
em São Gonçalo, no Marão,
e as visões na minha cabeça se turvaram (JORGE, 1985, p. 26)

Ainda que o horizonte estabelecido para esta pesquisa impeça a realização de leituras mais detidas dos poetas em questão, suas póéticas apresentam ordenamentos semelhantes tanto àqueles presentes nas *Novas Cartas Portuguesas* quanto na escrita de Al Berto e, ainda, na obra de Gabriela. De notar o investimento na f(r)icção dos códigos poético, narrativo e crítico, verificável na poesia de Joaquim Manuel Magalhães e Helder Moura Pereira. No caso do primeiro, sua atuação nos campos ensaístico e literário engendra uma produção situada “entre a estética-poema e a ética-crítica” (INÁCIO, 2011, p. 314), em cujo âmbito, para retomar Al Berto, não se sabe “quando é que no interior de um ensaio não aparece um poema” ou vice-versa. No do segundo, o enfraquecimento das fronteiras entre os gêneros literários e a (re)orientação dos protocolos de leitura por/para eles previstos estariam na base de um poema como *Romance* (1987) – ou, melhor dizendo – de um (im)possível (não-)poema, uma vez que “agora/isso é uma história” (PEREIRA, 1987, p. 27).

Também a reabilitação do poder referencial da linguagem, presente na atmosfera miúda da poesia de João Miguel Fernandes Jorge e igualmente na textualidade llansoliana, em

que “um enigma” pode ser até mesmo a recepção de

uma pivónia para eu plantar em Jodoigne. Agarrado à pivónia estava um ramo de hera que desapareceu na capela. Gostei imensamente deste presente; mas o desaparecimento da hera, que não plantarei, deixou-me triste. Só agora, ao deitar-me, me ocorreu o pensamento de que a hera tinha vindo por acaso com a pivónia, e não era para plantar (LLANSOL, 2010, p. 32).

Nesse quadro, para além das questões assinaladas a respeito das *Novas Cartas Portuguesas* e da escrita de Al Berto, um insistente trabalho sobre o cotidiano – que não necessariamente quer dizer (auto)biografia – se afirma como (mais um) elemento em torno do qual as noções tradicionais de romance, poema ou crítica são (re)interpretadas, (des)construídas e (re)arranjadas no âmbito da produção literária portuguesa a partir de 1970, (re)ajustando-se à expressão de questões que eram-lhes até então inesperadas ou inusuais.

A impossibilidade de conformar essa produção ao conjunto maior de um movimento assumidamente programado e programático não exclui, assim, a percepção de que tais obras se es/inscrevem no horizonte de uma série literária cujos expedientes remontam ao início da década anterior, na qual surgem volumes como *Rumor Branco* (1962), de Almeida Faria, *O Mestre* (1963), de Ana Hatherly e o já citado *Os Passos em Volta*. Talvez mesmo ao início do século XX, quando *Húmus* (1917), de Raul Brandão, já acenava para “aquilo” que viria a ser a ficção mais contemporânea.

Assim, o cenário em que se es/inscrevem ainda *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira e *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira, talvez pudesse ser (in)definido no/pelo próprio subtítulo desta última obra: uma “paisagem” em que a rearticulação dos gêneros literários, o constante exercício intertextual – responsável pela problematização ou pela deslegitimação dos textos fundadores da cultura e da literatura portuguesas – e o esbatimento das fronteiras entre criação e crítica realizam-se em função do “povoamento” do literário por questões que nele se es/inscreveriam de maneira definitiva e definidora.

Em linhas gerais, (a)nota-se a configuração de um quadro estético marcado pela interrogação dos ordenamentos tradicionais da literatura. Nele se es/inscreve também a obra de Gabriela – uma das mais radicais propostas de agenciamento dos códigos e das convenções que fixa(ra)m os (des)limites e as (im)possibilidades da ficção, do poema ou, ainda, do ensaio. No texto llansoliano, a convenção cede lugar à contaminação: ao (con)fundir as noções citadas acima, a **escrevente** dá origem a uma matéria textual à primeira vista inapreensível. Situando-se fora “do confortável lugar do literário” (CASTELLO BRANCO, 2000, p 41), a escrita de Gabriela propõe um pacto de leitura que não se pode constituir senão de maneira

precária, submetido à constante (re)configuração em função dos imparáveis devires do texto. Trata-se, em síntese, de uma ideia: a “bela ideia de uma imagem perene” (LLANSOL, 2016, p. 133), à qual chamo, aqui, uma (des)pedagogia da (des)leitura.

II

A (DES)INVENÇÃO DA (DES)LEITURA

É evidente que ler não é apenas a aquisição de automatismos de descodificação, pois não basta saber ler.

Ana Hatherly, *O Espaço Crítico*

São Paulo, novembro de 2017

Estou com os animais da casa.

O silêncio do jardim se concentra em páginas que não sei ler. Escrevo, mas o afeto do texto ultrapassa os limites conhecidos da língua.

Há dias, César disse-me que estava a caminho do Brasil. Vem visitar a mãe, e traz consigo os livros que lhe pedi.

Abro o caderno azul e penso em um momento de crise, quando E. me resgatava com a lembrança do prazer do texto.

No fim da semana, recebo pelo correio os volumes trazidos pelo César.

Procuro na estante espaços onde encaixá-los. Desmonto fileiras, reflito, reorganizo.

É uma alegria que não posso nomear.

Encontrar um lugar para os recém-chegados é um método de leitura, e de escrita.

A origem do texto que desejo dar.

Para começar por uma evidência, é lícito afirmar que o afrouxamento das fronteiras entre a prosa de ficção, a poesia e o ensaio realizado na/pela obra de Gabriela tem óbvias consequências sobre as (im)possibilidades mesmas de lê-la. Isso porque as categorias em questão funcionam, nas palavras de Roger Chartier (2011), como dispositivos responsáveis pela inscrição do(s) texto(s) num “repertório de referências e de convenções”, (em) que (se) define “uma maneira de ler e compreender” (CHARTIER, 2011, p. 100) a substância textual.

À guisa de exemplo, concebida como

uma narrativa centrada na vida real [...], que trata de coisas que podem acontecer a qualquer um em sua vida cotidiana, escrita em linguagem comum, elaborada de forma a convencer o leitor de que a história relatada realmente aconteceu e de modo a provocar reações de identificação, fazendo aquele que lê colocar-se no lugar do personagem e com ele sofrer ou se alegrar (ABREU, 2003, p. 292),

a prosa de ficção estabelece um pacto de leitura específico, estruturado em torno da noção de verossimilhança (“convencer o leitor de que a história relatada realmente aconteceu”). No que respeita ao leitor, uma rubrica como “ficção” orienta, pois, a produção de antecipações (“uma narrativa centrada na vida real”) e a formulação de hipóteses sobre o texto (“trata de coisas que podem acontecer a qualquer um em sua vida cotidiana”), as quais põem em marcha determinadas estratégias de leitura (“colocar-se no lugar do personagem”), tidas como adequadas ao gênero em questão.

Um processo semelhante descreve meu primeiro encontro como a textualidade llansoliana, através de *Um Falcão no Punho*. Livro cujo subtítulo já o es/inscrevia, antes mesmo de sua efetiva leitura, num ordenamento específico: o do diário. Enquanto leitor apenas, o que eu esperava do volume em questão não era, portanto, mais do que o registro da vida cotidiana, organizado em fragmentos localizados e datados sequencialmente, tal como se observa na passagem reproduzida a seguir:

Herbais, 25 de Outubro de 1982

São nove horas da manhã e, como já dei de comer aos animais, fiz a mistura de farelo para as galinhas, e tratei o novo Besante, que tem uma conjuntivite, penso que acabo de cortar a parte superior da manhã;

para mais, sinto, aguda, a nostalgia das ruas de uma cidade – uma cidade pela manhã; mas o meu percurso será, nas próximas horas, debruçar-me sobre **Contos do Mal Errante**, curar a minha nostalgia reconhecendo como autêntico tudo o que serve para partir (LLANSOL, 1998, p. 85, negritos da **escrevente**).

Ao lado da indicação de local e data, o registro em primeira pessoa de atividades domésticas (“dei de comer aos animais”, “fiz a mistura de farelo para as galinhas”, “tratei o novo Besante, que tem uma conjuntivite”) e profissionais (“debruçar-me sobre **Contos do Mal Errante**”) feito por Gabriela ajustava-se perfeitamente àquilo que eu então concebia para um gênero destinado ao relato de experiências pessoais, aí incluída a explicitação de um estado interior da **escrevente** (“a nostalgia das ruas de uma cidade – uma cidade pela manhã”).

Ao menos de início, *Um Falcão no Punho* parecia realizar a afirmação de que, no(s) diário(s), “o escritor aponta e comenta os fatos principais do dia a dia” (MOISÉS, 2013, p.

123). Fatos que, no caso de Gabriela, podiam ser ainda a “exposição dos móveis feitos pelo Augusto, na sala oblonga da Estufa, que foi o nosso primeiro quarto em Jodoigne” (LLANSOL, 1998, p. 15) ou uma “manhã cheia de sol, em contraste com a atmosfera pluviosa dos últimos dias” (LLANSOL, 1998, p. 83). Contudo, figuravam, ao lado de fragmentos como os citados acima, textos escritos em terceira pessoa e grafados em itálico, nos quais lia-se uma matéria que se aproximava daquilo a que convencionalmente se denomina *ficção*. Também aqueles escritos à maneira da poesia ou, ainda, assemelhados ao ensaio, nos quais a escrita debruçava-se sobre si mesma, sobre a(s) leitura(s) e sobre a textualidade da **escrevente**.

Só mais tarde eu viria a descobrir que, para Gabriela, o diário não correspondia ao “repouso na vida quotidiana”, mas sim a uma “constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras” (LLANSOL, 2009, p. 19). O que se encontrava em *Um Falcão no Punho* consistia, pois, num profundo agenciamento do gênero em questão: ao cotidiano escrito, típico do(s) diário(s), sobrescia-se (também) um cotidiano de escrita, uma vez que diário talvez fosse o ritmo de um trabalho que originou “26 livros de gênero inclassificável”¹¹ (LLANSOL, 2011, p. 71), nos quais

o que se convencionou distinguir como ficção, poesia e ensaio avança para o leitor de forma tão inusitadamente ordinária [...] que, *refigurados*, os artifícios do estilo passam a exigir uma nova aprendizagem da leitura [...] na escrita de textos que se apresentam à maneira de ficção, mas com traços comuns à poesia e ao ensaio (SILVEIRA, 2004, p. 15 – 16, itálico do autor).

Ressalta, assim, o fato de que a obra de Gabriela põe em xeque precisamente uma determinada maneira de ler, guiada pelo caráter convencional (“o que se convencionou distinguir”) das noções de ficção, poesia e ensaio, as quais estabelecem horizontes de leitura anteriores à própria experiência do texto pelo leitor. Re(con)figurando os ordenamentos prototípicos dessas mesmas categorias, a **escrevente** constroi uma textualidade que resiste a qualquer tentativa de leitura a partir de elementos exteriores ao próprio texto. O que, em outros termos, significa afirmar que, ao mesmo tempo em que é exigida pela obra llansoliana, uma “nova aprendizagem da leitura” é também aquilo que ela oferece ao leitor, visando a transformá-lo em **legente**, isto é, aquele que extrapola a leitura em direção à **legência**.

Enquanto alternativas aos tradicionais *escritor*, *leitor* e *leitura*, as noções de **escrevente**, **legente** e **legência** atravessam toda a textualidade de Gabriela, colocando em evidência sua “estreita relação com o universo da Teoria Literária” (ZÍNGANO, 2011, p. 16).

¹¹ Não se incluem, nessa contagem, os livros publicados após a morte da **escrevente**.

Consequentemente, com a questão da (re)aprendizagem da leitura. A esse respeito, é relevante observar a entrevista concedida à jornalista Graça Vasconcelos para a Radiodifusão Portuguesa a 18 de fevereiro de 1997, em que o conceito de **escrevente** é definido por oposição ao de *escritor* – palavra que recobre um campo muito vasto, porque “há imensas realidades escriturais” (LLANSOL, 2011, p. 66). A abrangência do vocábulo em questão estaria na origem de seu caráter dúbio, em que se podem abrigar tanto “o que escreve” quanto “o autor de obras literárias, especialmente o ficcionista”¹².

Daí a preferência de Gabriela pelo termo que designa “aquele que consigna em texto a sua experiência, para que ela fique sobre esta Terra e possa ser ligada à experiência dos outros” (LLANSOL, 2011, p. 66), ou seja, o **escrevente**. Nos termos dessa oposição, a escrita destinada à criação de ficções – tarefa própria do *escritor* – cede lugar àquela em que se registra(m) a(s) experiência(s) singulare(s) do real. Embora os sufixos presentes nos vocábulos *escritor* e **escrevente** lhes confirmem o sentido de agentes da escrita, o **escrevente** traz, assim, a marca de uma diferença fundamental: ser também o **escrev-ente** – não aquele que precede a linguagem e a utiliza como matéria de trabalho, mas sim aquele que nela se constitui.

Nesse contexto, as práticas do *escritor* e do **escrevente** situam-se em planos bastante distintos. Ao primeiro associaria-se uma escrita cuja função seria a de representar (uma) realidade(s) exterior(es) a si, habitada(s) por personagens envolvidos em atividades e experiências semelhantes às da vida real e ordenada pelo princípio da verossimilhança. Logo, a literatura redundaria da “*mimesis* de representação”, que, como observa Luiz Costa Lima (2003), sempre “supõe algo antes de si a que se amolda” (LIMA, 2003, p. 180, itálico do autor). O *escritor* encontraria-se, então, na origem da tradição que fixa a literatura no campo das artes imitativas, no qual o texto não é senão o correlato estético de uma visão previamente estabelecida da/sobre a realidade.

À “*mimesis* de representação”, o **escrevente** contrapõe a “*mimesis* de produção”, dedicada a “fazer o apenas possível transitar para o real”, alargando-o a partir de seu “*déficit* anterior” (LIMA, 2003, p. 181, itálicos do autor). Enquanto produto da atividade de uma **escrevente**, a textualidade llansoliana instauraria, assim, uma nova ordem de significação, em que a perspectiva representativa desaparece frente à fundação e ao desvelamento de (uma) nova(s) realidade(s), marcada(s), inclusive, pela formulação de impossibilidades e incoerências.

¹² As acepções de ambos os termos encontram-se registradas no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0*.

Leia-se, portanto, uma anotação extraída, ainda uma vez, de *Um Falcão no Punho*. Nela, Gabriela afirma que, a 13 de novembro de 1981,

Musil passou agora numa das três ruas de Herbais; o seu perfil não é muito nítido, oscila entre os dois únicos retratos que dele conheço – um de quando era muito jovem, outro de muito mais tarde.

A presença de Musil em Herbais, lugar que não é o centro de nenhum mundo culturalmente criado, e que aos olhos ensinantes de muitas pessoas deve passar por um não lugar, é uma das compensações que tenho pela morte da minha gata Branca que também não era um animal que se deixasse domesticar pelas imagens de saber que correm pela história natural (LLANSOL, 1998, p. 60).

Es/inscrevem-se, no fragmento em questão, duas ordens distintas de acontecimentos: a perda de um animal de estimação (“morte da minha gata Branca”), situada no contexto da vida mais cotidiana e a constatação da presença de um escritor (“Musil passou agora numa das três ruas de Herbais”), fato que, dadas as condições de isolamento geográfico e cultural de Herbais (“lugar que não é o centro de nenhum mundo culturalmente criado”; “um não lugar”), pode ser considerado, no mínimo, incomum. Entretanto, “a presença de Musil em Herbais” é, para voltar à expressão de Jorge Fernandes da Silveira, relatada de maneira “inusitadamente ordinária”, ignorando o fato de que Robert Musil faleceu em 1942.

A presença da (aparente) incoerência parece abrir o texto à formulação de diversas hipótese(s) interpretativas, cujos termos se articulam na ordem de uma (re)aprendizagem da leitura não como processo es/inscrito no âmbito “de um *reconhecimento*, mas do *próprio conhecimento da produção*” (LIMA, 2003, p. 191, itálicos do autor). O que significa, no vocabulário llansoliano, passar de *leitor* a **legente**. Dois termos que apresentam, tal como o par *escritor/escrivente*, uma semântica que os liga à ideia de praticar uma ação; contudo, o **legente** situaria-se em um plano anterior ao do *leitor*. Afinal, como observa Jacyntho Lins Brandão (2007), o vocábulo em causa deriva do latim *legens*, que significa, “antes de *o que lê*”, propriamente “*o que colhe, o que recolhe, o que escolhe*” (BRANDÃO, 2007, p. 168, itálicos do autor). Ao passo que o *leitor* se define como aquele que decodifica o texto, com vistas à sua compreensão, o **legente** a ele se dispõe, (a)colhendo o que ele lhe oferece.

Ao lado do conceito de **escrivente**, a noção de **legente** torna-se fundamental na re(con)figuração dos papéis envolvidos na leitura feita na/pela obra de Gabriela. Afastando-se de um regime de representação ordenado pelo sentido, pela linearidade e pela coerência, a textualidade llansoliana faz da *leitura*, **legência**, concebida como (des)ordem em que o já referido processo de (re)aprendizagem realiza-se concomitantemente à experiência de ler “nas páginas um texto desconhecido” (LLANSOL, 2016, p. 39), lacunar, resistente. Transitar de

leitor para **legente** corresponderia, portanto, a passar do consumo para a produção de um texto que requisita, àquele que o lê, que o faça como se também o escrevesse.

Retomando a passagem de *Um Falcão no Punho* anteriormente reproduzida, aquilo que, ao *leitor*, emerge como incoerência – a já referida presença de Musil em Herbais –, ao **legente** se constituiria como potência produtiva. Nesse sentido, cabe sublinhar o recurso ao advérbio “também”, responsável por sugerir que o caráter compensatório da visita do autor de *Sobre a Estupidez* (1937) em relação à morte de Branca só é possível porque ambos, escritor e animal, compartilham de um mesmo caráter selvagem (“não era um animal que se deixasse domesticar”). É, portanto, na ordem da **legência** que a(s) aparente(s) impossibilidade(s) – no caso, a associação de Musil à animalidade selvagem de Branca – cede(m) lugar à produção de sentido(s) para o texto.

Aspirando à condição de **legente**, leio a sugestão de que a experiência indizível da perda só pode ser contrapesada por uma nova possibilidade de ligação: aquela que se estabelece entre a **escrevente** e um escritor cuja obra, ao (con)fundir as dimensões da ficção e do ensaio, es/inscreve “imagens de saber” diferentes daquelas que tradicionalmente correspondem ao gênero ficcional. “Imagens” selvagens, que, não se deixando “domesticar” pelas/nas categorias fechadas da(s) teoria(s) dos gênero(s), situariam-se fora da “história natural” da literatura.

Tal como apresentados, o **legente** e **legência** consubstanciaríamos, no plano do(s) ordenamento(s) crítico(s), “o esforço ininterrupto de ler” (LLANSOL, 2016, p. 133) exigido pela obra de Gabriela. Isso porque ela não apenas solicita, mas também procura construir um leitor “que saiba ler” (LLANSOL, 2003, p. 80) – o **legente** –, oferecendo, pois, meios para a (re)formulação do pensamento teórico sobre o que sejam a leitura e o leitor. Nesse contexto, cabe refletir, ainda que não exaustivamente, a respeito de algumas das concepções referentes às categorias em questão.

Definir a leitura e o leitor em termos rigorosos é tarefa que parece, no limite, impossível. Quanto à primeira, a multiplicidade de dimensões nela envolvidas parece ampliar as possibilidades de resposta a tal ponto que qualquer conclusão que se quisesse definitiva seria, no mínimo, incompleta. No que se refere ao segundo, não são menos limitados os modelos que, de uma forma ou de outra, tenta(ram) explicá-lo: se, à(s) teoria(s) do leitor implícito ou abstrato, se reprova o fato de não levar(em) em conta as determinações sociais, históricas e culturais do leitor concreto, àquele(s) centrada(s) no leitor real, a objeção se faz à sua própria (im)possibilidade de generalização, o que a(s) torna(ria)m (in)suficient(es) para explicar(em), para além de casos específicos, um dos papéis envolvidos na leitura.

A dificuldade da questão não impediu, contudo, que diversas fossem feitas no sentido de elucidá-la. Situando sua reflexão no terreno da Teoria Literária, Vincent Jouve (2002) conceitua a leitura como “uma atividade complexa, plural” (JOUVE, 2002, p. 11), em cujo âmbito atuam processos neurofisiológicos, cognitivos, afetivos e simbólicos. Para o ensaísta, toda leitura se inicia por uma operação perceptivo-cerebral, isto é, o reconhecimento e a identificação dos signos linguísticos, à qual sucede um processo de abstração, em que as sequências textuais são convertidas em elementos de significação. Em sua primeira etapa, a leitura circunscreve-se, portanto, às dimensões física e mental do leitor.

Mas a leitura não se esgota no processamento cognitivo dos signos e dos arranjos linguísticos; ultrapassa-o, na medida em que a recepção do texto solicita engajamentos – aceitações ou recusas – de ordem afetiva, argumentativa e cultural. O que leva a destacar o fato de que, se “as emoções estão na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção” (JOUVE, 2002, p. 21), a leitura é também um exercício constante de diálogo com múltiplos pontos de vista, aos quais o leitor reage aceitando-os ou não para si próprio. É nesse contexto que o pensador situa o papel essencial do leitor na construção do(s) sentido(s) do texto, uma vez que a leitura constitui-se não como atividade de recepção passiva, mas sim como “uma interação produtiva entre o texto e o leitor” (JOUVE, 2002, p. 61). Uma negociação entre aquilo que o primeiro traz ao segundo e o que a este solicita.

Ainda que o entendimento da leitura como produção seja igualmente reconhecido e (com)partilhado por outros estudiosos, a definição de Vincent Jouve parece apresentar ao menos dois problemas. De um lado, se as dimensões fisiconeurológica e cognitiva são inerentes a toda leitura, os apelos mais subjetivos feitos ao leitor pelo texto são situados pelo ensaísta no campo específico da ficção literária. Assim, é “porque elas provocam em nós admiração, piedade, riso ou simpatia que as *personagens romanescas* despertam o nosso interesse” (JOUVE, 2002, P. 19, *italico meu*), impulsionando a leitura.

Consequentemente, a continuidade – e mesmo o êxito – da leitura dependeria, em alguma medida, da identificação estabelecida pelo leitor com as personagens criadas pelo autor. O que certamente não se aplica à textualidade de Gabriela, posto que, como a própria **escrevente** afirma a António Guerreiro em entrevista originalmente publicada na edição de 6 de abril de 1991 do *Expresso*,

não escrevo para contar a história de uma personagem exterior a mim a que dou a vida e a morte e nesse intervalo empreende acções, segundo o modelo da escrita representativa. Não faço isso porque não me dá prazer, não me dá força, não me sinto em nada testemunha disso, até porque já há muitos *escritores* que o fazem (LLANSOL, 2011, p. 10, *italico meu*).

Recuperando a distinção anteriormente realizada entre o *escritor* e o **escrevente**, a declaração de Gabriela atribui àquele a tarefa de dar origem a personagens que se ocupam de atividades análogas às que permeiam a vida do leitor (“a vida e a morte e nesse intervalo empreende ações”). Em uma palavra, de inventá-los e as sua(s) história(s), fazendo-a(s) “chegar a nós como ‘a vida real’” (WOOD, 2012, p. 45), o que produziria e, ao mesmo tempo, legitimaria o processo de engajamento afetivo a que alude Vincent Jouve.

Importa ainda destacar que tal engajamento responde, como referido acima, por um elemento do qual a textualidade llansoliana parece prescindir: a continuidade. Afinal, na ordem da **legência**, “ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas” (LLANSOL, 2008, p. 20 – 21), mas sim errar por uma paisagem textual em que incoerências e lacunas não são mais do que um convite à (re)aprendizagem de uma leitura que é também escrita.

Igualmente questionável é a própria noção de leitura como atividade intransitiva, subjacente a toda a argumentação desenvolvida por Jouve. Ainda que o ensaísta aфирme-a como processo de interação ativa, a leitura permanece considerada sob o prisma de um modelo analítico abstrato, do qual estão excluídos elementos relativos a aspectos sociais, culturais, históricos e mesmo físicos daquele que lê. Trata-se, em síntese, de uma abordagem da leitura e do leitor, não das leituras e dos leitores, orientados que são por finalidades, contextos, condições e experiências específicas.

Talvez seja a constatação de que as reações do leitor concreto frente ao texto são imprevisíveis – o que constitui um obstáculo à própria possibilidade de sua teorização – o elemento que leva Roger Chartier (2011) a deslocar a questão da leitura para o campo das práticas culturais executadas com/em torno do livro. Tomando a leitura como pressuposto, o historiador passa a investigar os indivíduos que leem; as razões e as maneiras por que o fazem, uma vez que “as significações dos textos, quaisquer que sejam, são constituídas pelas leituras que deles se apoderam” (CHARTIER, 2011, p. 78) e que se realizam em situações, épocas e lugares determinados. A maior possibilidade de contextualização sociocultural da história das práticas de leitura permitiria, assim, a contraposição mais acertada de regimes de leitura distintos, a exemplo do que faz o historiador ao comparar duas maneiras de ler presentes na Europa setecentista.

Segundo Chartier (2011), a leitura aí realizada até a metade do século XVIII, marcada pela “reverência ao livro porque ele é raro”, sofreu profundas modificações a partir de 1750, período no qual o surgimento de “um contato desenvolvido com o impresso” implicou a perda do antigo respeito

para com os objetos impressos, amassados, abandonados e jogados. Mais superficial, esse novo estilo de leitura traduz um menor investimento no livro e, sem dúvida, uma menor eficácia dos textos, antigamente mestres da vida (CHARTIER, 2011, p. 86).

A exposição dos diferentes modos de lidar com o livro (“amassados, abandonados, jogados”; “mestres da vida”) confirmaria que, enquanto prática cultural, a(s) leitura(s) não se limita(m) à interação entre o texto propriamente dito e o(s) leitor(es), es/inscrevendo-se também na ordem da relação mantida com o próprio objeto. Daí a conclusão de que, se a despreocupação com o impresso revela uma leitura distraída (“mais superficial”), o cuidado com o livro é, ao contrário, evidência e condição de uma leitura atenta e eficiente, em cujo âmbito define-se a relevância da aprendizagem (“mestres da vida”).

Evidenciada por Chartier, a importância do impresso se verifica também em *Um Beijo Dado Mais Tarde*, de Gabriela, uma vez que

todos os objectos, na casa, devem estar à volta deste, *obedecer ao livro* aberto nos joelhos [...].

– “Venham todos ler” – diz Ana, a que ensina. – Um de cada vez, e durante longos anos, para que o prazer dure. A jovem volta ao seu lugar, na estátua, e quebra o que lê em mil pedaços, *sem quebrar o livro onde o ler circula* (LLANSOL, 2016, p. 39, itálicos meus).

Instrumento de uma prática pedagógica, o livro encontra-se, no fragmento reproduzido acima, situado de um modo e em uma posição específicos (“aberto nos joelhos”), a partir do que “Ana, a que ensina” convoca a que “venham todos ler”. A possibilidade de fazê-lo é, contudo, antecedida pela necessária aprendizagem da leitura do objeto “onde o ler circula”, isto é, o próprio livro. A posição central por ele ocupada (“todos os objectos, na casa, devem estar à volta deste”) demarcaria, inclusive espacialmente, sua importância e também sua autoridade (“obedecer ao livro”), reiteradas pela exigência de organização (“um de cada vez”) dos que dele se aproximam. Entre leitor(es) e livros se estabelece, assim, uma “relação atenta e deferente” (CHARTIER, 2011, p. 86), responsável pela preservação do objeto (“sem quebrar o livro”).

Tal relação se justifica, ainda de acordo com Chartier (2011), pelo reconhecimento de que o livro está “carregado de sacralidade mesmo quando é profano, porque ensina o essencial” (CHARTIER, 2011, p. 86). Seria, portanto, produtivo recuperar a referência histórica da passagem llansoliana em questão, que remete à *Sant’Anna Mestra*, uma das representações da avó de Jesus, estudadas por Maria Beatriz de Mello e Souza (2002) em artigo sobre o tema.

Composta dos tipos das *Santas Mães* e de *Sant'Anna Guia*, além daquele já citado, a iconografia mais frequente da santa prioriza os papéis fundamentais atribuídos à Sant'Anna: a maternidade e a educação da Virgem Maria. Na ordem dessa última função, o livro se constitui como atributo ao mesmo tempo fundamental e enigmático, visto que, de um lado, é nele/através dele que se realiza o processo de educação de Maria ainda menina; de outro, a ausência, na maior parte dos casos, de indicações relativas ao seu conteúdo mantém a dúvida sobre o que Sant'Anna efetivamente ensinava à Virgem.

Contudo, a própria condição feminina (com)partilhada por mãe e filha indicaria a natureza do ensinamento recebido por esta última. É, pois, significativo o fato de que as representações que enfatizam o papel pedagógico exercido por Sant'Anna tenham sido mais largamente privilegiadas no âmbito da arte barroca. A título de exemplo, *Sant'Ana Ensinando Maria a Ler*, pintura do espanhol Bartolomé Esteban Pérez Murillo, data de 1665; *Santa Ana Ensinando a Ler a Virgem*, escultura do português Joaquim Machado de Castro, de 1784. Ambas as peças pertencem, em termos cronológicos, a um contexto cultural em que

existe, em todas as sociedades do Antigo Regime, e ainda no século XIX, uma alfabetização feminina reduzida apenas à leitura, de acordo com uma representação comum, que não é unicamente popular, do que deve ser a educação das moças. [...] sabe ler, costurar ou fiar” (CHARTIER, 2011, p. 81).

Uma alfabetização que não correspondia ao aprendizado da leitura em sentido lato, mas sim daquela orientada por/para finalidades específicas, a saber, a regulamentação do comportamento feminino (“a educação das moças”) com vistas aos papéis socioculturais preparados para e esperados das mulheres: o de esposa e o de mãe. Evidenciado no/pelo tipo iconográfico de *Sant'Anna Mestra*, o “essencial” da educação de Maria resumiria-se ao aprendizado da “conduta virtuosa” (MELLO E SOUZA, 2002, p. 242) que constituía a base para o casamento e o exercício da maternidade.

Rees/inscrita por Gabriela no século XX, “esta cena da aprendizagem da leitura” (LLANSOL, 2016, p. 39) se (re)desenha como uma cena da aprendizagem da desleitura: Maria “quebra o que que lê em mil pedaços”, rejeitando as limitações impostas por uma cultura na qual o aprendizado da subserviência feminina “valia mais do que os conhecimentos intelectuais” (MELLO E SOUZA, 2002, p. 242). Contudo, resistir a um determinado discurso – o do silenciamento da(s) mulher(es) – não significa necessariamente recusar a tradição em que ele se corporifica (“o livro”). Trata-se, antes, de reconhecer sua existência e de submetê-lo à desleitura: à destruição de um discurso (“quebra o que lê em mil pedaços”) corresponde,

pois, a conservação do livro, suporte não de um texto específico, mas sim de possibilidades de lê-lo (“onde o ler circula”).

Em outras palavras, se o(s) texto(s) se es/inscreve(m) em determinadas condições de produção, a(s) leitura(s) que dele(s) se faz(em) são sempre dirigidas pelas modulações da sociedade, da história e da cultura, em cujo contexto se (re)constroem possibilidades de sentido(s). Nos séculos XVII e XVIII, Sant’Anna abre o livro e exerce sobre/com ele uma prática de leitura que, em conformidade com os objetivos cerceadores da época, se traduz na educação de Maria para uma vida virtuosa e casta. Em outro quadro histórico, sociopolítico e cultural – marcado, como exposto no primeiro capítulo deste trabalho, pelas lutas em prol da emancipação feminina –, outra também é a prática que se realiza sobre/com o mesmo texto: lê-lo “para que o prazer dure”.

Parece, pois, legítimo ver, no “conjunto de Sant’Anna e da aprendiza da leitura” (LLANSOL, 2016, p. 43), a materialização de um dado presente no próprio título de *Um Falcão no Punho*, o qual remete à relação existente entre o pássaro e aquele que o adestra. Refiro-me ao vínculo entre mestre e discípulo, inerente a todo processo pedagógico. Daí, a “insistência com que o ler aparece nos livros de Llansol” (PITERI, 2009, p. 1) evidenciaria o desejo da **escrevente** de resgatar esse ordenamento, situando-o em uma perspectiva na qual, de um gesto mecânico de decodificação, ler se revestiria de uma profunda experiência de reaprendizagem, o que implica a reconfiguração do *leitor* como **legente** capaz de fruir efetivamente o texto.

Trata-se de uma imagem da leitura, em/com que Gabriela es/inscreve sua (des)pedagogia. Sobrepondo a aprendizagem do prazer àquela da(s) virtude(s) cristã(s), a **escrevente** parece também propor, naquilo que se refere à leitura, que o leitor (re)aprenda a ler fora de um contexto limitado e limitante, marcado pelo predomínio de

um fantasma chamado ‘literatura’, qualquer coisa que, na maior parte dos casos, não tem existência (escritural), porque é um *déjà-lu*; [...] uma *língua* que é a língua da impostura (no duplo sentido, ético e estético do termo); [...] uma *tradição*, a do romance realista, [...], da literatura de representação (BARRENTO, 2016, p. 65, itálicos do autor).

Consoante a essa situação, o(s) leitor(es) operaria(m) (uma) prática(s) de leitura restrita(s) ao reconhecimento de um código – o do texto como representação ficcional de uma realidade exterior, cujo(s) sentido(s) e (im)possibilidade(s) são (pre)determinados por sua(s) própria(s) experiência(s) prévia(s). Ler não seria, então, mais do que reconstituir, no/para o texto, (um) sentido(s) já construído(s) de antemão – o que, no limite, exclui o prazer da descoberta.

Contrariamente à situação apresentada, recuperar o prazer do texto significaria construí-lo de modo que “haja um jogo” (BARTHES, 2006, p. 9). No caso, aquele se constroi pela homofonia existente entre a preposição “da” e a terceira pessoa do singular do verbo “dar” no modo indicativo: a imagem dá leitura; àquele que a lê, pede-se, portanto, que a (a)colha, que assuma sua posição “nitidamente desproporcionada nesse conjunto”(LLANSOL, 2016, p. 39). Que se torne **legente**, o que significa realizar o ensinamento dado por Gabriela ao final de “As Cópias da Noite”, capítulo que precede o epílogo de *Um Beijo Dado Mais Tarde*.

“Não ligue excessivamente ao sentido” (LLANSOL, 2016, p. 129), (des)orienta a **escrevente**, propondo (um) modo(s) de leitura para sua própria textualidade. Na (des)ordem da polissemia, o *leitor* é convidado a permitir que sua(s) prática(s) ceda(m) lugar àquela da **legência**, em cujo âmbito o verbo “ligar” associa-se duplamente a “prender, juntar” e “dar importância”; o vocábulo “sentido”, a “significado” e “direção”¹³. A imagem dá leitura, e a condição de lê-la é não a atrelar à busca de significados fixos, previamente determinados, aos quais o **legente** não deve dar atenção demasiada. Também não pretender encontrar no texto (algum) caminho antecipadamente traçado pelo autor e que deve(ria), portanto, ser percorrido por que aquele que o lê. Na ordem da **legência**, o desvio é a única regra.

Porque, no caso de *Um Beijo Dado Mais Tarde*, não se ignora a possibilidade de uma história – a de

uma família ambiciosa e fechada, vinda da Beira para um andar mítico na cidade, onde se propôs subir a um alto ramo de árvore. Um divórcio. Uma noite de chuva em que se fez, a correr, *uma mudança de domicílio*. Um filho que protegia do Pai a mãe, e que era a parte mais enigmática do vermelho adasmascado que se usava na sala. Uma sala abrindo para o escritório, e uma criança abraçada aos livros debaixo da sombra de uma criada; *uma criada com um filho próprio, desaparecido nas masmorras da casa* – contrária à mulher que legitimamente lhe sucedera – e, para todo o sempre, fiel à última criança que a casa teve, e que era fruto da parte verde, fonte da casa (LLANSOL, 2016, p. 49, itálicos meus).

Ressalta, na passagem citada acima, o redução dos elementos coesivos à pontuação e ao conectivo “e”, a que Celso Cunha e Lindley Cintra (2017) atribuem a função de “ligar simplesmente dois termos ou duas orações” (CUNHA & CINTRA, 2017, p. 594), sem estabelecer entre eles nenhuma relação semântica específica. A acumulação de enunciados evidenciaria, pois, que cabe sobretudo ao leitor a responsabilidade por sua articulação. Um *leitor* que, tornado **legente**, exerce a **legência** como poder de decisão sobre a(s) forma(s) de ler.

¹³ Conforme o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0*.

O texto permanece, evidentemente, o mesmo: aquele originalmente publicado por Gabriela em 1990, nas Edições Rolim. A(s) leitura(s) que dele se pode(m) fazer tem, contudo, de começar “numa palavra” (LLANSOL, 2016, p. 129) – aquela(s) destacada(s) em itálico no corpo da citação. Afinal, “numa palavra qualquer se conta” (LLANSOL, 2016, p. 129) (um)a história dos objetos, do “*jarro de faiança verde à tesoura para cortar os pavios das velas*” (LLANSOL, 2016, p. 45, itálico da **escrevente**), herdados quando da morte da tia Assafora (“uma mudança de domicílio”). Em outra, a daquele que foi, para Gabriela, o “primeiro sinal de que era necessário revolver o mundo” (LLANSOL, 2011, p. 32), isto é, o nascimento abortado de seu meio-irmão, fruto do relacionamento de seu pai com uma serva (“uma criada com um filho próprio, desaparecido nas masmorras da casa”).

Diante disso, e enquanto *leitor* que aspira à condição de **legente**, leio a textualidade llansoliana a partir de “um divórcio”: aquele que, nas palavras de Roland Barthes (1992), a instituição literária mantém “entre o fabricante e o usuário do texto, seu proprietário e seu cliente, seu autor e seu leitor”, o qual

está, então, mergulhado em uma espécie de ócio, de intransitividade e, resumindo, de *seriedade*: ao invés de agir, de aceder plenamente ao encantamento do significante, à volúpia de escrever, tudo o que lhe resta é a pobre liberdade de receber ou de rejeitar o texto: a leitura nada mais é do que um *referendum* (BARTHES, 1992, p. 38, itálicos do autor).

Devir **legente** equivaleria, assim, a superar determinadas perspectivas e atitudes fixadas frente à/pela/para a literatura, as quais implicam situá-la na ordem de um passatempo (“ócio”) que tem em si mesmo sua finalidade (“intransitividade”) e que resume a leitura ao ato de honrar o pacto (“*seriedade*”) previamente acordado entre autor e leitor. Em síntese, ao ultrapassamento da concepção da escrita e da leitura como duas práticas tão radicalmente dissociadas que trazem em si mesmas as marcas dessa distinção.

Aquele que escreve (se) exercitaria (n)o grande prazer dos sentidos e das sensações (“a volúpia de escrever”), o qual não se limita ao âmbito cognitivo-intelectual. Correndo o risco de afirmar o óbvio, escrever constiu(-se) (como) uma experiência sinestésica, em que o engajamento do corpo se dá de maneira total: há que escolher um posição para escrever; que selecionar os objetos da escrita e experimentar-lhes a(s) textura(s), o(s) cheiro(s); a(s) cor(es); por fim, que es/inscrever, no corpo do papel, o gesto da própria mão que nele (se) es/inscreve – traçar os signos, apagá-los, rasurá-los. Quanto àquele que lê, resta-lhe um corpo limitado, cujo campo de ação se restringe a duas únicas possibilidades (“um *referendum*”): prosseguir

na leitura do texto – subscrevendo o poder legislador daquele que o escreve(u) – ou exercer a “pobre liberdade” de fechar o livro, abandonando-o.

Reduzida a “receber ou rejeitar o texto”, a situação do leitor é, na ótica de Barthes, justificada pelo predomínio, na própria literatura, de textos “dedicados à lei do Significado”, isto é, “legíveis” (BARTHES, 1992, p. 41). Construções acabadas, detentoras de uma pluralidade limitada; “produtos (e não produções)” (BARTHES, 1992, p. 39), que reafirmam, para o leitor, sua posição de simples consumidor daquilo que *a priori* lhe fora reservado. Logo, a ordem do legível determina uma economia segundo a qual ler não é mais do que recuperar o que já teria sido dito pelo autor. Em outras palavras, se o caráter fechado dos “textos legíveis” permite-lhes que sejam lidos, ao mesmo tempo impede-lhes de serem (re)escritos, colaborando na manutenção da já referida distância que separa o autor e o leitor.

Precisamente essa separação é posta em causa por/em um outro tipo de textos: aqueles que se podem escrever, mais ainda não estão escritos. Invertendo os termos da oposição anteriormente citada, tais textos seriam produções (e não produtos), que, obrigando o leitor a cumprir (também) o papel de produtor, são pelo teórico denominados de pelo teórico “textos escrevíveis” (BARTHES, 1992, p. 38)

É nesse horizonte que talvez seja possível propor (alg)uma espécie de aproximação entre a noção barthesiana de “escrevível” e a textualidade de Gabriela. Em um primeiro momento, tal hipótese se justificaria pela (des)organização do texto llansoliano na página, sobre a qual “são muitos os espaços em branco, as frases cortadas por elipses” (SILVEIRA, 1993, p. 50) e por traços que desagregam a sintaxe, comprometendo, no limite, a própria coerência textual. Contudo, a dimensão “escrevível” da obra da **escrevente** parece residir menos nos expedientes em questão do que naquilo que eles propiciam: a interrupção das relações lógicas entre as palavras, as quais se estruturam, como se sabe, com vistas à construção de sentidos reconhecíveis e recuperáveis.

Enfraquecidas – ou mesmo dissolvidas –, tais relações permitiriam ao texto tornar-se “uma galáxia de significantes, não um estrutura de significados” (BARTHES, 1992, p. 39); sua condição de legibilidade (con)fundiria-se, pois, com a própria exigência de escriptibilidade que impõe, uma vez que “menos está escrito antes que [o leitor] o leia” (BARTHES, 1992, p. 43). Em termos analógicos, o “escrevível” concebido pelo autor de *O Rumor da Língua* (1984) aproximaria-se do texto que, na terminologia llasoliana, promove a transformação do *leitor* em **legente**. Não seria senão no horizonte desse devir que se lê, em *Amar um Cão/Desenhos a Lápis com Fala* (2008), a reorganização das propriedades mais essenciais da palavra.

Pela boca do cão Jade, Gabriela diz:

- [...]. – Pesa a palavra.
- Eu peso.
- Desenha a palavra.
- Eu desenho.
- Pensa a palavra.
- Eu penso (LLANSOL, 2008, p. 11).

Dado que é com a/em torno da palavra que se realizam tanto a escrita quanto a leitura, é possível verificar, na citação reproduzida acima, um duplo reordenamento, atinente tanto à atividade do *escritor/escrivente* quanto à do *leitor/legente*. No que concerne ao(s) primeiro(s), a sequência de instruções sugeriria (um)a necessária (um)a reavaliação da carga simbólico-cultural (“pesa a palavra”) presente em palavras como *literatura* ou *ficção*, as quais, es/inscritas no/pelo regime representativo, limitariam-se à “folha de texto comestível que as massas procuram” (LLANSOL citada em OLIVEIRA, 2010, p. 59). Dessa reavaliação decorreria a possibilidade de produção de um novo contorno (“desenha a palavra”) para a(s) palavra(s), o qual, esboçando-se “na margem da língua”, (LLANSOL, 2011, p. 7), privilegiaria o visível em detrimento do conceptualizável. Desenhá-lo é, portanto, alterar-lhe a própria forma: aquele que “pesa a palavra” também “*pensa a palavra*” capaz de nomear esse novo contorno. Textualidade – eis o nome dado-lhe por Gabriela.

Sem que uma hipótese signifique a anulação de outra, o fragmento em causa poderia referir-se igualmente ao *leitor/legente*. Já orientado pela própria *escrivente* a respeito da (ir)relevância do(s) sentido(s), caberia-lhe, pois, a interação com a(s) palavra(s) em suas dimensões mais materiais, isto é, aquelas ligadas a aspectos fônicos, gráficos e mórficos. É nesse sentido que o *leitor* que “pesa” e “desenha a palavra” torna-se *legente*: aquele que “*pensa a palavra*” não exclusivamente em função de seu(s) significado(s), mas (também) como peças de um *puzzle*, no qual o jogo com as partes – seu exame e sua manipulação – antecede a(s) possibilidade(s) mesma(s) de sua (re)combinação.

(Re)configurada como *legência*, essa nova forma de ler libertaria-se do desejo de “decifrar uma verdade ou uma origem” (im)possíveis no/para o texto, constituindo-se, antes, como prática que “afirma o jogo” (DERRIDA, 1995, p. 249) dos/com os signos. Em outros termos, se a *leitura* de-codifica o texto, desfazendo-o em função do acesso a suas camadas semânticas, a *legência* o sobre-codificaria, refazendo-o ao limite do infinito. É dessa perspectiva que se pode observar a sequência da passagem anteriormente transcrita, na qual a própria Gabriela es/inscreve(-se) (n)o texto para, em seguida, (o) oferecer(-se) à (des)leitura. Isso porque é “através do Sol que há *nessa palavra*” que se estabelece “uma aliança com o Sol,

e sua grandeza luminosa, só separada deste cão [Jade] por uma divisão natural” (LLANSOL, 2008, p. 13, *itálico meu*).

Enquanto pronome demonstrativo, o vocábulo “nessa” (“nessa palavra”) sugere o estabelecimento de uma anáfora que não chega a se realizar. Ao menos, não textualmente, visto a inexistência, na passagem em questão, de um referente passível de anteceder o pronome em causa. Nesse horizonte, aquilo que, no nível linguístico, corresponde a um atentado à coesão textual configura-se, na ordem da textualidade “escrevível” de Gabriela, como convite para que o *leitor/legente* (também) escreva o (próprio) texto que deseja ler. Uma vez aceito o convite, (re)escrevo o “Sol que há nessa palavra” para que ele traga, do início deste trabalho, um nome: **Maria Gabriela Llansol** (Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim). Um nome submetido, pela *escrevente* que por ele responde, a um processo semelhante àquele(s) praticado(s) por Jacques Derrida em *O Animal que Logo Sou* (2002), tradução brasileira do volume *L’Animal Que Donc Je Suis* (2006).

Obra que não apenas “afirma o jogo” já referido, mas também o põe em prática desde o próprio título, construído sobre uma coincidência intraduzível em português. Refiro-me ao fato de que, no sistema gramatical francês, a forma “suis” designa, simultaneamente, a flexão dos verbos *être* e *suivre*¹⁴ na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Consequentemente, ler o texto em questão implica o jogo com um significante homófono e homógrafo de si mesmo: *suis*. *O Animal Que Logo Sou* é *O Animal Que Logo Estou* e, ainda, *O Animal Que Logo Sigo*. Nessa ordem, se o filósofo “afirma o jogo” com o(s) signo(s), parece fazê-lo precisamente porque re-conhece o jogo que há entre o(s) significante(s) e seu(s) significado(s). Cabe, portanto, lembrar que o vocábulo “jogo” refere-se também à folga existente entre uma rosca e um parafuso, a qual proporciona um balanço aos objetos assim fixados.

Transposta para o terreno linguístico, tal acepção de “jogo” estaria na origem de *animots*, neologismo derridiano produzido a partir de um investimento feito pelo teórico justamente na “folga” entre as dimensões fônica e (orto)gráfica da língua francesa. Explico: forma plural do substantivo *animal*, o termo *animaux* apresenta, em sua última sílaba (*maux*), uma sequência de grafemas cuja pronúncia é a mesma do vocábulo *mot(s)*, correspondente, em português, a “palavra(s)”. Portanto, a possibilidade de “acolher ou liberar tantos ANIMOTS” (DERRIDA, 2002, p. 70, caixa-alta do autor) não residiria senão na aceitação de um jogo cuja única regra consiste em favorecer o próprio jogo. Em outras palavras,

¹⁴ Respectivamente, “ser/estar” e “seguir”.

reconhecer o caráter arbitrário da significação e daí fazê-la vacilar. A esse jogo, Gabriela nomeia **legência**, concebida como atividade de desafixar o(s) significante(s) de seu(s) significados ortodoxos e, assim, lançar-lhes a novas dimensões. Na ordem de uma interpretação que reconhece, afirma e pratica o(s) jogo(s) em causa, torna-se então aceitável propor que Gabriela escreve lendo, em seu (sobre)nome, uma unidade lexemática mínima (“Sol”) e, daí, a lê (re)es/inscrevendo-a com(o) o astro cuja luz intensa (“grandeza luminosa”) ilumina o texto, abrindo-o à **legência** de um processo fonicamente sugestivo: a “aliança com o Sol” é também a *aliança com Llansol*.

Do “sol que há no nome de Llansol” (SILVEIRA, 2004) à sua ligação com o nome do astro-rei, a homologia do vocábulo em questão traduziria uma experiência comum à **escrevente** e àquele que dela está separado apenas por pertencer a uma outra espécie: o cão Jade. Tal separação não é, para Gabriela, mais do que “uma divisão natural”: a mesma que es/inscreve em ordens distintas o nome da estrela em torno da qual orbita a Terra e a última sílaba de “Llansol”. Aliá-las corresponderia, assim, à afirmação daquilo que se destina tanto à mulher quanto a seu cão. Em uma palavra, a luz e o calor.

Contudo, ainda que o astro do dia ofereça a ambos a mesma experiência, importa sublinhar que ela não se realiza exatamente da mesma maneira por/para aqueles que dela participam: o cão e sua dona leem, em seus próprios corpos iluminados e aquecidos, o prazer do Sol; mas a **escrevente** também lê esse mesmo prazer com/em sua língua, o que lhe permite lançar, sobre o texto que nela/com ela es/inscreve, uma nova “luz de ler” (LLANSOL, 2000, p. 195). Analogamente, a *aliança com Llansol* equivaleria, então, à disposição para reaprender a realizar uma outra experiência comum: a da *leitura/legência*, uma vez que, no texto llansoliano, “o que está a passar-se, de superfície perceptível, ou invisível, é para todos lerem” (LLANSOL, 2016, p. 40). Ou relerem, sob o “Sol” de Llansol, que ilumina, ainda uma vez, novas perspectivas para alguns dos momentos anteriores deste trabalho.

De início, a “*estátua policroma em madeira*” (LLANSOL, 2016, p. 39) de *Um Beijo Dado Mais Tarde*, na qual a jovem que aprende a ler é referida não pelo nome de “Maria”, mas sim por seu correspondente hebraico, isto é, “Myriam”, nome ao qual se atribui o significado de “Senhora da Luz”¹⁵. Propagável por ondas e por partículas, a luz é, como se sabe, uma forma de energia. Assim, a luz de Myriam, ao iluminar o livro aberto por

¹⁵ Segundo a tradição cristã, a filha de Sant’Anna e São Joaquim nasceu a 8 de setembro do ano 20 a.C e recebeu “o nome de Myriam, que, em hebraico, significa ‘Senhora da Luz’”. Cf. <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-ana/61/102/#c>. Acesso em 22/03/2017. A mesma referência se encontra em Antônio Vieira, que afirma que “os cegos dirão que [a celestial Menina] nasce para Senhora da Luz”. Cf. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=49881>. Acesso em 22/03/2017.

Sant'Anna, reflete-se nas páginas do texto nele es/inscrito, espalhando suas fagulhas sobre “os outros objectos”, os quais, animados por essa energia,

também querem ler, e o segundo, após a jovem, é *um grande carneiro deitado*, que eu julgava paralítico; mas move-se para ler, e rodeia a estátua policroma balindo, com o focinho pontiagudo, em desejo intenso; entre a doçura e a violência, a jovem põe-lhe a cabeça próximo do livro, e o animal, que acordaram, ergue então os olhos para ela, já lendo nas páginas um texto desconhecido (LLANSOL, 2016, p. 39, itálico da **escrevente**).

Luz é também um dos elementos fundamentais para a existência de vida. Portanto, é apenas depois de ter sido iluminado por Maria/Myriam (“após a jovem”) que um animal aparentemente doente (“*um grande carneiro deitado*, que eu julgava paralítico”) recupera capacidades essenciais a uma existência plena, a saber, mobilidade (“move-se”, “rodeia”) e comunicação (“balindo”). Torna-se enfim possível sua aproximação à fonte dessa luz (“a estatua policroma”), em um movimento marcado por uma profunda vontade de continuar a fruí-la (“desejo intenso”) – o que lhe é facultado pela própria Maria/Myriam: reconhecendo o prazer como uma experiência comum a todos, “a jovem põe-lhe a cabeça próximo do livro”, permitindo ao animal que também leia.

Nessa ordem, o carneiro não seria senão **legente**. Isso porque, enquanto *leitor*, para ele há “nas páginas um texto desconhecido”. Entretanto, fora da ordem da *leitura*, o animal lê com outros sentidos: o olfato (“o focinho pontiagudo”) e o tato (“a cabeça próximo do livro”), o que sugere o questionamento do pretense privilégio detido pela visão naquilo que se refere à possibilidade de ler. Ressalta daí o fato de que os olhos do animal miram não o livro, mas a fonte da luz (“ergue os olhos para ela”) que incid sobre ele, revelando outras maneiras de ler.

Algo semelhante ocorre em *Amar Um Cão/Desenhos a Lápis com Fala*, volume em que o cão Jade manifesta seu desejo de, nas palavras da **escrevente**, “aprender a ler sobre um texto que eu porei a arder por ele” (LLANSOL, 2008, p. 14). À luz do “Sol” de Llansol soma-se também o calor, que, em sua intensidade fulgurante, submete o texto a uma combustão (“um texto que eu porei a arder”). Do texto – cujo suporte privilegiado é o papel – não restariam então mais do que cinzas. Consequentemente, o cão, precisamente por sê-lo, não pode ser *leitor* do texto – ademais, já destruído. Pode lê-lo apenas como **legente**. O recurso à preposição “sobre” evidenciaria, pois, o fato de que a leitura possível ao cão situa-se em uma ordem análoga àquela realizada pelo carneiro de *Um Beijo Dado Mais Tarde*: Jadê lê pelo tato, uma vez que, enquanto cão, experimentaria o texto caminhando sobre o que dele resta, isto é, suas cinzas. Também pelo olfato e pela visão, dado que a queima do papel produz, evidentemente, fumaça, elemento que possui odor e cor característicos. Em síntese, a

aprendizagem desejada por Jade resume-se a uma experiência es/inscrita na ordem da percepção e da sensação que lhe permitem seus sentidos físicos.

III

TÍTULO DO CAPÍTULO

*falo com uma agulha de sangue a coser-me todo
o corpo à garganta.*

Luiza Neto Jorge, “O poema”

São Paulo, abril de 2017

A caminho da casa de E., decido comprar um caderno novo. Chamo-lhe “o caderno azul”, pela cor de sua capa.

É um caderno de leitura, ou um mapa.

E. e eu falamos longamente sobre Gabriela.

Na primeira página, escrevo: 1. Apresentar MGL. 2. Situa-la em seu contexto [e grifo: Al Berto, Novas Cartas Portuguesas, Cartucho]. 3. Introduzir seu gesto autoral.

Há dias, uma alegria difícil atravessa o texto.

E. me diz da importância da desaprendizagem da leitura, mas só à noite compreendo melhor: o texto tem uma natureza própria, que o obriga a seguir seu ritmo.

Um movimento que nada pode impedir.

Anoto uma frase que encontro nas últimas páginas de *Um beijo dado mais tarde*, de Gabriela: “Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua” (LLANSOL, 2013, p. 108). Passado algum tempo, cruza-a com outra, transcrita do conto “Fluxo”, de *Fluxo-floema*, publicado por Hilda em 1970:

Uma imagem bonita seria: o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado. Ou então: o cão verde passeia as suas patinhas no gramado vermelho. O cão passeia. As suas patinhas molhadas. No gramado vermelho. O gramado vermelho recebe as patinhas molhadas do cão. Verde. Molhado. Por favor, tudo isso tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido também tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez, aliás eu gostaria de ter sentido aquela água na cara outra vez, sabem como foi? (HILST, 1970, pp. 36 – 37)

Em se tratando das obras literárias de Gabriela e de Hilda, a reflexão e o(s) questionamento(s) acerca da construção – e mesmo da necessidade – do sentido não é nenhuma novidade, uma vez que constitui um dos pontos fulcrais dessas textualidades. Cabe notar, ainda assim, o modo pelo qual a sugestão dada pela escritora portuguesa acaba por ganhar corpo e se performatizar na passagem transcrita de Hilda. Parece ser justamente por não ligar “excessivamente ao sentido” que a escritora brasileira passa ao largo daquela que seria talvez a primeira função da linguagem – constituir e transmitir sentido.

É desse modo que assistimos à passagem de uma frase sintática e semanticamente adequada (“o cão vermelho passeia suas patinhas no gramado molhado”) à outra, na qual um estranhamento, ainda discreto, se faz sentir. Referimo-nos à troca dos adjetivos “vermelho” e “molhado” nos sintagmas nominais “cão vermelho” e “gramado molhado”, que ressurgem como “cão verde” e “gramado vermelho”.

Mas não se trata de uma exclusão ou de uma escolha por um ou por outro. Trata-se de uma abertura de possibilidades, demarcada, no plano linguístico, pela locução conjuntiva “ou então”. Não se estabelece, assim, nenhuma prevalência ou superioridade entre os dois enunciados; o que se revela, na própria materialidade da linguagem, é seu caráter fluido, de fluxo, de devir.

Em um processo que evidencia a condição mutante e móvel de sua linguagem, a escritora continua a abrir possibilidades de leitura para a frase em questão, desta vez suprimindo o adjetivo ligado a “cão” e fraturando o enunciado em três partes, das quais apenas a primeira (“O cão passeia”) tem, do ponto de vista gramatical, sentido completo, graças à intransitividade do verbo “passear”. Nesse sentido, os pontos-finais que separam cada um dos três segmentos do enunciado parecem realizar uma dupla operação: de um lado, quebram a unidade sintática da frase; de outro, colaboram para por em relevo os núcleos nominais de cada segmento (“cão”, “patinhas”, “gramado”).

Nesse jogo de ênfases, assiste-se a mais uma reformulação do texto por parte de Hilda, que, desta vez, emula uma pseudo voz passiva, em que o elemento destacado já não é mais “o cão”, e sim “o gramado vermelho” que “recebe as patinhas molhadas do cão”. Da exploração das possibilidades expressivas de diferentes organizações frasais restam, ao final do jogo, apenas os adjetivos “Verde. Molhado”, isolados por pontos-finais.

Contudo, se levados em consideração aos substantivos “cão” e “gramado”, tais adjetivos oferecem ao leitor seis possibilidades distintas de combinação: “cão vermelho”, “cão verde”, “cão molhado”; “gramado verde”, “gramado vermelho”, “gramado molhado”, sem que o texto cristalize (se) (em) nenhuma delas. Aqui, o que a linguagem faz é abrir – e

deixar aberto – um campo de permutações, para que o leitor intervenha e jogue com os substantivos e adjetivos como desejar, construindo, ele também, sua própria “imagem bonita”.

Em resumo, e de maneira inicial, poder-se-ia dizer que o que Hilda deseja é arrancar o leitor de sua condição de mero receptor de um texto pronto, que necessita apenas ser decodificado para que se efetive a compreensão da mensagem por ele transmitida. Antes, a autora parece querer submeter a linguagem a um processo de difusão tanto morfossintática quanto semântica, o que impede a apreensão definitiva do sentido por parte de quem lê.

Observe-se, a esse respeito, a continuidade da cena em questão, em que o narrador afirma que “tudo isso tem sentido”, incluindo, nessa afirmação, “tudo o que aparentemente não tem sentido” e também “tudo o que realmente não tem sentido”. Diante da abrangência do posicionamento, a conclusão não poderia ser outra senão o próprio narrador confessar que ele próprio “queria ter sentido”.

O sentido se estabiliza, mas de maneira precária, uma vez que apenas enquanto a leitura não progride é possível julgar que a voz narrativa deseja para si mesma algum tipo de existência coerente, significado atrelado ao vocábulo “sentido” quando pertencente à classe gramatical dos substantivos. Mas basta que se passe, na sequência da leitura, à frase seguinte para que esse sentido se des / reconstrua: explorando novamente as possibilidades morfossintáticas da língua, Hilda opera, pela adição de um complemento (“aquela água na cara outra vez”), uma transformação na materialidade da língua.

Diante desse complemento, o vocábulo “sentido” desliza da classe dos substantivos e passa a verbo em modo particípio; como tal, passa a integrar uma locução verbal transitiva (“ter sentido”) cujo sentido é agora equivalente a uma experiência já vivida e que se deseja reviver. Decorre daí o gancho, desenvolvido em forma de pergunta retórica (“sabem como foi?”), para que a narrativa de “Fluxo” continue seu andamento em direção a um novo episódio – o do pomar de D. Mariquinha. É diante dos olhos do leitor que a escritora brasileira rasga os princípios de coesão e coerência semânticas, que garantem às narrativas sua unidade e conferem ao leitor os subsídios para decodificá-las e apreender-lhes o sentido.

A esse respeito, cabe recordar que, em uma perspectiva tradicional, a prosa narrativa corresponde, de maneira geral, ao “relato de acontecimentos ou fatos, envolvendo, por conseguinte, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo”, nos quais se fazem presentes elementos que vão “desde o narrador até o leitor, passando pelo foco narrativo, a personagem, o tempo, o espaço etc”. (MOISÉS, 2013, p. 324). A presença dessa estrutura canônica implicaria, assim, um regime discursivo aprioristicamente estabelecido para os textos literários em prosa, ao qual corresponderiam certos “códigos, as regras e os saberes prévios

que estabelecem uma determinada competência de leitura” (CEIA, s/d). Diante desse cenário, a desagregação da unidade da narrativa, tal como praticada por Hilda, constitui-se em um procedimento que produz consequências em diversos níveis.

Primeiramente, as próprias convenções que legitimam a categoria de prosa de ficção encontram-se profundamente abaladas, uma vez que, ao prescindir da necessidade de continuidade e progressão, o texto expõe ao leitor seus mecanismos de constituição e funcionamento.

Nesse sentido, ao assumir que não se sente à vontade “com essa coisa de precisar contar coisa por coisa” (HILST, 1970, p. 32), o narrador evidencia o caráter fragmentário e derivante dessa narrativa, que não é mais, como as de outrora, capaz de exprimir uma totalidade e ser, portanto, absorvida como tal pelo leitor. É desse modo que se instituem, no corpo mesmo da narrativa, dúvidas em relação ao potencial expressivo da linguagem, manifesto nas dúvidas do narrador de “Fluxo”, que se questiona acerca de ainda não poder “falar do anão, porque primeiro foi a morte do meu filho, depois é que veio o anão. Foi mesmo? Porque o anão não teria surgido se o meu filho não tivesse morrido” (HILST, 1970, pp. 32 – 33).

As dúvidas em relação à capacidade que a linguagem tem de dizer motivam, dessa maneira, a indignação do narrador acerca dos meios de que dispõe para se expressar, afirmando que “querem que a gente escreva com uma língua dessas. Surgido, morrido. Que porcaria” (HILST, 1970, p. 33). Decorre daí a percepção de que “uma língua dessas” só serve para escrever “novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula” (HILST, 1970, p. 31), isto é, para continuar a repetir o modelo canônico de narrativa, legitimado pela tradição dos gêneros literários.

É nesse horizonte que a escrita de Hilda aproxima-se da de Gabriela. Tomada como desejo de fundar novos modelos de escrita e, conseqüentemente, de leitura do literário, a vontade, manifestada pela escritora portuguesa, de desfazer o nó “muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1998, p. 32) que estrutura grande parte da literatura portuguesa traz, em seu bojo, a necessidade de se abrirem, na e para a linguagem, novas possibilidades expressivas.

Eis, portanto, a segunda consequência derivada da desarticulação da narrativa canônica: a necessidade de invenção de “novas possibilidades em torno do” (HILST, 1970, p. 24), possibilidades que não se encontram predefinidas, mas que se realizam durante o próprio ato da leitura, atualizando constantemente o texto e ampliando-lhe o(s) sentido(s). Parece ser nessa direção que caminham as constantes reflexões metalinguísticas presentes na obra de

Hilda. A esse respeito, transcrevo duas passagens de “Fluxo”, em que o narrador abre um hiato em sua narrativa para (re) pensar os recursos através dos quais se expressa:

Uma manhã vejo Rukah diante de um improvisado fogão de tijolos e dentro do caldeirão as minhas máscaras, quero dizer, apenas um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupendas, e êle: pai, olha como você derrete mesmo bonito. O médico onde está? Estou aqui, êle diz. Onde? Mostra-te, homem, onde? Aqui. Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo, tuas mucosas estão queimadas, fedes. Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser (HILST, 1970, p. 31)

E:

Levanto-me. Grito: bando de inúteis, corja porca, até que inventei uma bela sonoridade, muito bem, corja porca, mas essa gente não percebe nada, eu poderia ter dito creme de leite, caju, caguei, anu, são uns analfabetos, uns intrujões, uns estrujões, uns intru, uns estru, os carjaporcagueicajuano. Todo êsse esforço me faz chorar. Caminho com lentidão. Peço a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerúndio. Bem, bem. Bonito o gerúndio. Eu sei gerúndio? Existe gerúndio? Bem, bem. Passemos (HILST, 1970, p. 32)

Tanto na primeira quanto na segunda cena reproduzidas, cumpre assinalar a interrupção do fluxo narrativo com vistas à problematização do meio empregado para narrar – a linguagem – sem que, contudo, nenhuma conclusão seja obtida. Antes, ao se interrogar a respeito de ser “fedo o presente de quem fede”, a conclusão do narrador é um honesto e pouco confiante “é, deve ser”; de maneira análoga, diante dos questionamentos acerca de seu conhecimento e da existência do “gerúndio”, chega-se a um “bem, bem. Passemos”.

Decorre daí uma terceira consequência relativa à maneira pela qual Hilda corrói a narrativa tradicional e instaura, em seu lugar, um novo regime discursivo: o papel e a função do leitor diante desse texto. Se ler é, numa perspectiva tradicional, “percorrer com a vista o que está escrito, proferindo ou não as palavras, mas conhecendo-as” (FERREIRA, 1999. Verbetes “Ler”), bem diferente é a experiência daquele que lê a narrativa hilstiana.

Observe-se, a esse respeito, a segunda das cenas transcritas, na qual o narrador chama a atenção para o fato de que “essa gente não percebe nada”, não obstante todos os signos proferidos estarem perfeitamente integrados ao léxico da língua portuguesa (“corja porca”, “creme de leite”, “caju”, “caguei”, “anu”). Nesse sentido, é possível afirmar, em relação à prosa de Hilda, a insuficiência da leitura como processo de decodificação, uma vez que o(s) sentido(s) parece(m) residir menos no que os signos revelam que no que ocultam.

Daí que seja possível o fato de que, mesmo reconhecendo os signos em questão, a “gente” a que o narrador se refere não se dê conta de um processo ainda maior, subjacente ao

que é dito. Nesse sentido, a capacidade de reconhecer o código linguístico em questão – a língua portuguesa – não garante a possibilidade de compreender aquele que talvez seja todo o sentido presente na passagem: a construção de “uma bela sonoridade” através da junção dos vocábulos “corja” e “porca”. Percebe-se, assim, como que uma trapaça da autora, que investe na dimensão mais material da língua – no caso, sua dimensão fonética –, ao passo que o leitor, habituado, pela ficção tradicional, a ir sempre em busca do sentido, perde-se em preocupações de ordem semântica.

Nesse contexto, cabe lembrar a afirmação de Umberto Eco acerca do Leitor-Modelo. Para o semiótico italiano, “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de maneira a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 2012, p. 40). Elaborando uma textualidade que se constitui “nas bordas do sentido” (MORAES, 1999, p. 115), Hilda desloca a concepção tradicional de literatura, obrigando o leitor a mergulhar “no fluxo da escrita” e a rever constantemente suas “táticas de leitura” (PITERI, 2010, p. 30), fazendo dele copartícipe na produção de um texto cujos sentidos são sobremaneira estabelecidos ao longo do próprio processo escritural.

Esse desejo por uma língua que “não fosse mais impostura” (LLANSOL, 2013, p. 18) – que não estivesse presa a um único sentido que, para constituir-se como tal, necessita eliminar todas as outras possibilidades de expressão – também se encontra na base da escrita de Gabriela, autora cuja textualidade fragmentária assume-se marcada por uma “palavra que falta” (LLANSOL, 2013, p. 12), que, enquanto ausência potencial, instaura, no e a partir do texto, a necessidade de novos modelos de escrita.

É nesse sentido que a cena da castração da língua da cabra – à qual se sucede o nascimento de “uma segunda língua [...], transparente” (LLANSOL, 2013, p. 7) –, narrada na primeira página de *Um beijo dado mais tarde*, evidencia a arbitrariedade da linguagem verbal, “a sua incapacidade de expressar com exatidão o ser” (CORRÊA, s / d) e a consequente necessidade de fazer surgir outros meios que não constroem a expressão, mas, antes, a ampliam. Tal como ocorre em Hilda, é a dúvida acerca das possibilidades de dizer o que move a narradora em seu desejo de encontrar uma linguagem efetivamente capaz de exprimir o vivo. Assim, diante da agonia de sua tia Assafora, a narradora reflete:

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 a 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? (LLANSOL, 2013, p. 10)

A morte da tia é o que leva a narradora de regresso à casa de sua infância, casa em que “não se administrava bem a Justiça da língua” (LLANSOL, 2013, p. 7), uma vez que havia “uma noite debaixo da língua da minha avó, um não-dito” (LLANSOL, 2013, p. 17). Esse interdito – o aborto de um filho bastardo – é o que permite o nascimento da figura de Témia, a rapariga que temia a impostura da língua, que desejava, “através da palavra, fazer ressoar fortemente, o seu irmão morto” (LLANSOL, 2013, p. 12).

Toda a narrativa de *Um beijo dado mais tarde* será, nesse sentido, o percurso de Témia em direção ao progressivo abandono da “obrigação de cumprir a penitência imposta pela impostura” (LLANSOL, 2013, p. 12), objetivo que só pode ser atingido através de uma linguagem livre de interditos. É assim, portanto, que a morte de Assafora configura-se, ao mesmo tempo, como fim e início (“o fim de que nasce um ser”). O desaparecimento do “ser finito” da tia permite que Témia descubra, paulatinamente, uma nova linguagem, com “substância infinita”, isto é, capaz de dar conta de todas as possibilidades e necessidades expressivas dos seres.

E, tal como na passagem acima, em que a narradora desconfia da honestidade da linguagem que emprega (“ou engano-me nas palavras, manchando o canto com que entrei?”), a busca por esse novo meio expressivo não pode se dar desvinculada da constante reflexão acerca de suas efetivas potencialidades.

Como consequência dessa necessidade, a textualidade de Gabriela oscila, fundamentalmente, entre dois registros discursivos distintos: um, mais próximo do narrativo; outro, que “estabelece uma estreita relação com o universo da Teoria Literária” (ZÍNGANO, 2011, p. 16) ou da reflexão filosófica acerca da linguagem. Nesse sentido, à impossibilidade de escrever “com uma língua dessas”, sinalizada por Hilda, corresponde, em Llansol, a impossibilidade de continuar a escrever consoante os paradigmas canonizados desde a poética de Aristóteles.

Daí que a escrita da autora portuguesa ponha em causa justamente o modelo canônico da narração ficcional, concebido, tal como o afirma James Wood, como uma prática de representação mimética em que os fatos narrados “parecem chegar a nós como ‘a vida real’” (WOOD, 2012, p. 45). No caso de Llansol, a escrita que se desenvolve “para contar a história de uma personagem exterior, [...] a que dou a vida e a morte e nesse intervalo empreendo acções” (LLANSOL, 2011, p. 10) dá lugar a outra, em que a própria linguagem – e não um elemento exterior a ela – é a substância mesma da narrativa.

Considerada desse modo, a ficção de Llansol parece constituir-se como um constante exercício de não-teleologia, o que permite à autora conduzir a linguagem a uma posição de autorreferencialidade. É alçando-a à condição de referente de si mesma que a escritora pode, trabalhando a matéria linguística, abrir e explorar incessantemente novas camadas de significação.

Nesse sentido, o que se vê na prosa de Gabriela Llansol é a encenação de uma luta “contra a ordem de significação convencional e meramente comunicacional da narrativa” (CANTINHO, 2004, p. 176), de onde, conseqüentemente, o texto emerge como uma produção estética que já não pode mais representar, mas somente apresentar e problematizar a realidade que cria em si mesmo. Nessa ordem de fatos, a prosa da autora distancia-se radicalmente da narrativa convencional, uma vez que “não se inscreve num horizonte predeterminado de sentido” (CANTINHO, 2004, p. 176) e, como tal, a ela “só a escrita interessa”. Essa escrita, contudo, encontra-se sempre acompanhada da reflexão sobre si mesma e sua constituição enquanto matéria do texto. Tal como se verifica em uma passagem de *Um beijo dado mais tarde*: “‘caem as árvores’, pensa; mas a metáfora é uma fuga ao sentido, uma pequena chama que só permite a compreensão passageira do que está a ler” (LLANSOL, 2013, pp. 23 – 24) – que ecoa outra, de *Um falcão no punho*: “interrompo aqui o texto porque desliza para a metáfora” (LLANSOL, 1998, p. 32), observa-se a recusa, por parte da escritora, do princípio constitutivo do literário – a metáfora.

Aos olhos de Gabriela, uma perfeita expressão do real não pode admitir o “como se” estruturante da construção metafórica, vista como “uma fuga ao sentido” e, como tal, incapaz de permitir a compreensão profunda e permanente “do que está a ler”. É diante dessa recusa que se instaura, para a escrita da autora, “uma impossibilidade de se ler o texto como um romance à maneira antiga, como a representação especular de um outro discurso maior e mais socializante, exemplar” (SILVEIRA citado em LLANSOL, 2013, P. 117). Ao interromper o texto quando este “desliza para a metáfora”, Llansol passa, ao mesmo tempo, ao largo de uma escrita calcada no modelo realista da literatura do século XIX.

Cabe recordar, nesse sentido, que o modelo de escrita representativa encontra-se diretamente vinculado ao romance, gênero literário que se consolida no século XIX e, como tal, corresponde à ascensão definitiva da burguesia. Dado que a influência política e social dessa classe radica sobretudo no poderio econômico que detém – consequência tanto de seu trabalho quanto da exploração das classes menos favorecidas por ela praticada –, o romance configura-se, em suas origens, como um passatempo burguês. Nesse contexto, tal gênero literário não pode corresponder senão ao retrato stricto sensu da própria sociedade burguesa.

É dentro dessa perspectiva que o romance apresenta, desde suas origens, uma organização que visa a corresponder à vida social: uma sequência de ações (o enredo) praticada por indivíduos (as personagens), as quais se desenvolvem em momento(s) e ambiente(s) determinados (o tempo e o espaço) e que são transmitidas, através da linguagem, por um outro indivíduo, que pode ou não delas fazer parte (o narrador). Reunidos, esses elementos compõem o que se convencionou nomear macroestrutura da narrativa.

Entretanto, para Gabriela, a realidade não é algo exterior à escrita, mas sim a própria escrita. Desse modo, à insuficiência do modelo narrativo convencional corresponde, na obra da escritora, a percepção da insuficiência da própria linguagem tal como concebida e utilizada até então pelos escritores das narrativas de extração realista e a problematização dessa insuficiência em constantes exercícios críticos que atravessam toda a sua obra.

Escrever deixa de ser, portanto, apenas narrar uma sucessão de fatos, uma vez que, para a escritora, “um leitor treinado já conhece todos os enredos” (LLANSOL, 2013, p. 46). Decorre daí que, para Gabriela, escrever configure-se como um trabalho, sempre em progresso, de ir constantemente à procura da “face escondida – mas que me importa desvendar –, das técnicas narrativas já tradicionais (LLANSOL, 2013, p. 46, *itálico da autora*), isto é, daquilo que essas narrativas ainda não puderam dizer.

É nesse sentido que, em *Um beijo dado mais tarde*, Témia, antes mesmo de ter nascido, “na sua alma em branco presenciou aquele negror, e achou-o quase igual à escrita habitual dos homens” (LLANSOL, 2013, p. 21). Aqui, a “alma em branco” de uma Témia ainda por nascer parece querer espelhar a página em branco do escritor, diante da qual infinitas possibilidades expressivas são virtualmente possíveis.

Entretanto, ao acompanhar “aquele negror” – referência ao episódio do aborto do irmão bastardo –, a rapariga que temia a impostura da língua acaba por concluir que tal acontecimento era “quase igual à escrita habitual dos homens” (LLANSOL, 2013, p. 21), que, ao definir, seleccionar, classificar e ordenar, estabelece, com vistas à construção de um sentido unívoco, limites, cortes e restrições, tal como afirma Roland Barthes a respeito de sua língua materna, o francês:

[em francês] vejo-me adstrito a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas meu atributo: o que faço não é mais do que a conseqüência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao tu, quer ao vous; o suspense afetivo ou social me é recusado. (BARTHES, 2013, pp. 11 – 12. *Itálicos do autor*)

Consoante à percepção do teórico francês, a escritora portuguesa parece igualmente perceber que, na perspectiva tradicional, a construção de uma possibilidade de sentido depende, necessariamente, da eliminação de todas as outras possibilidades existentes. Nesse contexto, a língua constituir-se-ia como uma forma de poder que se exerce através de um apenas aparente paradoxo: omitir para fazer aparecer. É através dele que se opera, mesmo na prática linguística mais cotidiana, a produção do sentido: afirmar algo é sempre, e necessariamente, relegar outras possíveis formulações ao silêncio, condenando-as perpetuamente à condição de não-ditos.

Transplantada para *Um beijo dado mais tarde*, essa formulação parece refletir adequadamente a situação vivenciada por Témia diante do segredo do meio-irmão ao qual foi negado o direito à vida. Tomando consciência de que aquela “criança, do sexo masculino [...], não pôde entrar na casa porque a condição social do Senhor era distante da da serva” (LLANSOL, 2013, p. 20) – de onde resultou, no universo da casa, seu pleno reconhecimento como filha legítima –, a rapariga herda justamente essa língua que é, ao mesmo tempo, produzida nos interditos e deles produtora.

Daí o movimento da narradora que, de volta à casa paterna, deseja agora “constituir seu corpo com aqueles traços” (LLANSOL, 2013, p. 21) – os traços e espaços em branco que, atravessando a textualidade llansoliana, abrem a constante possibilidade de alargamento do sentido, isto é, as possibilidades de dizer. Assim, se a serva, mãe da criança abortada, “só pode cantar o amor de boca fechada” (LLANSOL, 2013, p. 12), o que a narradora deseja é cantar todas as possibilidades do amor, incluídas aí aquelas incompletas ou para as quais a linguagem verbal é insuficiente.

A escrita que surge desse desejo acaba, assim, por arrastar o leitor “para fora de sua nostalgia infinita” (LLANSOL, 2013, p. 7) – a nostalgia de uma linguagem teleológica e semanticamente biunívoca – e convocá-lo para dentro próprio texto, para que ele também o produza. Assim, a escritora põe em cena um progressivo “enfraquecimento da linguagem e a descoberta de sua falha” (CANTINHO, 2014, pp. 178 – 179), através da qual revela sua impotência diante da tarefa de explorar sozinha todo o imenso território da linguagem. A incompletude configura-se, assim, como traço inerente à expressão linguística, na qual, uma vez reconhecida e assumida a presença de uma falta constitutiva, torna-se possível afirmar que o que falta “é a vossa palavra, e vossa está também sob o traço vazio; e assim indo, sucessivamente, cheguei à planície da língua _____” (LLANSOL, 2013, p. 12).

Ler é, nesse contexto, menos uma prática de decodificação do que de construção (com)partilhada de um texto que está menos escrito antes que alguém – o leitor – o leia; menos o processo do “aprendizado das letras, das palavras escritas” (BARTHES, 20014, p. 32) que a possível produção de sentidos não-explicítos que se encontram “sob o traço vazio”, nos espaços em branco, nas bordas e nas margens da concepção tradicional de literatura. Assim, ler e escrever são, em Gabriela, imagens especulares uma da outra, que problematizam as “duas forças de formação histórica e social – o escritor e o leitor” (SILVEIRA, 2004, p. 14) e, a partir delas, a própria (con)formação do texto.

Leia-se, nesse contexto, a formulação Wolfgang Iser acerca dos “lugares vazios” presentes em um texto. Para o estudioso alemão, tais lugares

designam menos a lacuna na determinação do objeto intencional, ou seja, dos aspectos esquematizados, do que a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação [...]. Mediante eles, assinala-se a possibilidade de ligação, possibilidade não explicitada pelo texto. Ao indicarem uma relação não formulada, os lugares vazios liberam os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor. (ISER, 1999, pp. 126 – 127).

Tomados em relação à obra de Gabriela, “os lugares vazios” seriam, então, apenas aparentemente vazios, visto que se constituem como a possibilidade de devir de um texto inconcluso, permanentemente aberto aos “atos de representação do leitor”, que, ao fazê-los, acaba por se tornar igualmente autor do que lê. Nesse sentido, a escrita llansoliana, ao obrigar à constante revisão das funções ocupadas pelos dois pólos que tradicionalmente ladeiam o texto – o escritor e o leitor – parece não poder encaixar-se confortavelmente na categoria tradicional de prosa de ficção.

Nesse horizonte, a recusa categórica da representação mimética dá origem a um texto em que, como aponta ainda Iser, “as dificuldades mostram que o leitor precisa abandonar ou reajustar suas representações [...]. Só assim ele poderá experimentar algo que ainda não se encontra dentro de seu horizonte” (ISER, 1999, p. 104). Abandonar, no caso de Gabriela, a própria “sequência coercitiva das frases, e das páginas” (LLANSOL, 2008, p. 21), uma vez que a substância do texto llansoliano – a própria linguagem – escapa seja às normas gramaticais instituídas, seja à necessidade de verossimilhança, seja ainda aos próprios limites de um livro.

Assim, a cena da aprendizagem da leitura por parte do cão Jade, apresentada em *Amar um cão* –

Jade, partindo a trela, pediu-me que eu lhe falasse ininterruptamente para ele aprender a ler;
 Não lhe digo que é impossível estabelecer uma relação entre nós dois porque eu não sou cão; e ele diz que me tem confundido com o arvoredado, a mim, no intervalo do afecto entre os perigos do poço e os prazeres do jogo.
 Quer aprender a ler sobre um texto que eu porei a arder por ele; afirma que o sopro da vida é leitura [...] (LLANSOL, 2008, p. 14. Itálicos da autora) –

reaparece, transfigurada, em *Um beijo dado mais tarde*, na qual é agora “a árvore, partindo do arvoredado” quem afirma que “o sopro da vida é leitura”:

Foi então que a árvore, partindo do arvoredado, veio à minha casa falar comigo, ou seja, pediu-me que eu a acolhesse ininterruptamente para aprender a ler; não lhe disse que era impossível estabelecer uma relação entre nós duas porque eu não sou árvore. Ela diz que me tem confundido com o arvoredado, a mim e às sombras ligeiras que eu emito. Ela viu, no pinhal, uma dessas sombras a soprar vida sobre um animal desta casa que está doente. Ela afirma que o sopro de vida é leitura.
 Eu sei que, pouco a pouco, passaremos a viver noutra fundo de livro e de linguagem e teremos, então, uma inquietação mais simples.
 A árvore sabe que eu não falo, com estes termos, nem do abandono da vida, nem do abandono da razão. Falo de vir a parecer-me com outro, semelhante a mim. A árvore tem o mesmo desejo nostálgico, e é essa mudança, que há-de fazer-se pela sensibilidade, a que se chama leitura (LLANSOL, 2013, pp. 107 – 108)

Assiste-se, nas duas cenas transcritas, a um belíssimo processo de aprendizagem da leitura, na qual a narradora, a despeito de ser humana, não se recusa a ensinar seres animais e vegetais. Antes, a escrita se abre como um espaço de acolhimento desses mesmos seres, que, uma vez dentro dele, podem “aprender a ler por um texto que eu porei a arder” por eles. Cabe ressaltar, no entanto, que essa aprendizagem é recíproca, posto que são esses seres não-humanos – figurados, nas cenas, pelo cão Jade e pela árvore – que afirmam “que o sopro da vida é leitura”, conferindo ao ato de ler uma centralidade inerente a todas as formas de existência. Nesse sentido, a afirmação tanto de Jade quanto da árvore reiteram a percepção de que, se o texto funda uma realidade, é sua leitura que, ao atualizá-lo, a torna efetivamente viva.

É caminhando nessa perspectiva que, “pouco a pouco, passaremos a viver noutra fundo de livro e linguagem”: livro que não pode apenas ser lido, mas que ensina a ler, linguagem desierarquizada, que faz de tudo e todos – “um objeto, uma casa, uma obra de arte e até um outro ser vivo, como um cão ou uma árvore” – (CORRÊA, s/d) aprendiz da “sensibilidade, a que se chama leitura”. Não obstante, o processo de aprendizagem dessa mesma “sensibilidade” só pode começar a partir de um movimento para fora das condições que restringem e limitam o vivo (“Jade, partindo a trela”; “a árvore, partindo do arvoredado”),

em direção a uma escrita marcada por uma hospitalidade ampla e generalizada, aberta, nos espaço em branco da página, a todos os seres.

Desse modo, a constituição de uma linguagem amplamente viva, que, escapando à mera representação da realidade, seja capaz de superar “a distância entre a arte e a vida”, exige a adoção de “procedimentos estéticos discordantes daqueles que a tradição prezava e estabelecia” (INÁCIO, 2013, p. 46), de “uma outra pontuação que ultrapassa o código comum” (COMPAGNON, 1996, p. 18) e que, portanto, requisitam do leitor outros protocolos de leitura do texto literário. Esses procedimentos, ao mesmo tempo em que estão na base do texto, revelam, aos olhos do leitor, seu caráter de tecido de linguagem, isto é, os próprios mecanismos de funcionamento da escrita em sua dimensão mais material.

Assim, em Hilda, leio:

O ôlho encarnado do sapo no fundo do poço. No fundo do poço o olho encarnado do. Sapo no fundo do poço. Sapofundo. Que bonito sapofundo, que bonito. Há cadáveres por aqui. Ah, isso há. Não queria chegar a tanto. Dizer que há cadáveres é chegar a tanto, é chegar aonde eu não queria. Cadáveres de quem, Ruiska? Oh, não me obrigues, anão. Oh, sim, velho Ruiska, chega perto, vamos, olha os verdolengos fios de carne dêsse corpo, fôste tu que o mataste, não fôste tu? Fostetu. Têtu. C'est un homme têtu (HILST, 1970, p. 40)

Mover a linguagem para fora das cadeias lógicas que a constroem a um único sentido exige que se trabalhe no próprio corpo material da língua – sua sintaxe. Nesse sentido, se as constantes alterações sintáticas produzidas no enunciado que abre a cena em questão (“O ôlho encarnado do sapo no fundo do poço”; “No fundo do poço o olho encarnado do”; “Sapo no fundo do poço”) comprometem, por um lado, o estabelecimento de um sentido logicamente apreensível, por outro garantem a centralidade da dimensão estética da linguagem (“Que bonito, sapofundo, que bonito”). E daí à investigação e produção de outras possibilidades de sentido, construídas pela exploração da cacofonia criada pela expressão “Fôste tu?”, da qual, aproveitando-se a segunda sílaba da forma verbal “foste” e o pronome de segunda pessoa do singular, é possível criar o adjetivo francês “têtu”, de onde a autora faz derivar uma frase francesa completa: “C'est un homme têtu”.

Portanto ler, tendo em vista as operações praticadas tanto por Hilda quanto por Gabriela na construção de suas textualidades, “dá trabalho” (SILVEIRA, 2004, p. 14), uma vez que exige, da parte do leitor, a submissão e a aceitação de protocolos de leitura diferentes daqueles estabelecidos pela e para a prosa de ficção tradicional, cheia “de histórias com começo, meio e fim”. (HILST, 2002, p. 14). Passar ao largo dessa ficção é também abandonar

progressivamente a escrita que a subsidia, e fazer surgir um texto que, como sinaliza João Barrento, “representa o irrepresentável, sente o insensível” (BARRENTO, 2010, pp. 62 – 63).

No limite, um texto inapreensível, que só pode, portanto, seu percorrido em seu processo de constituir-se, nunca em direção a um fim último. Diante de Hilda e de Gabriela, escrever e ler são práticas que parecem poder ser definidas apenas no gerúndio verbal: escrevendo e lendo, pois tanto a escrita quanto a leitura constituem-se unicamente no “acto permanente” (LLANSOL, 2013, p. 25) de escrever e ler. Nesse contexto, define-se uma reação em cadeia, assim descrita: o “acto permanente” de mover a linguagem impede a cristalização da língua em sentidos únicos e estáticos, que, por sua vez, torna problemática – ou mesmo impossível – a leitura como uma prática restrita à decifração do código e à combinação de sentidos preestabelecidos. Diante disso, o leitor é tragado para o centro da linguagem e permanece em deriva em meio aos cacos e resíduos de uma noção estilhaçada de narrativa, que funcionam como “condição de possibilidade do alargamento do sentido” (BARRENTO, 2010, p. 64). Enquanto condição, tais resíduos menos definem caminhos que indicam virtualidades, diante das quais aquele que lê estabelece sua errância.

Errar parece ser, nesse sentido, a maneira privilegiada para ler as textualidades de Hilda e Gabriela, que, escapando constantemente “a qualquer fórmula prévia, a qualquer hipótese de classificação” e mesmo ao “paradigma dos constrangimentos impostos à arte” (LOPES, 2012, p. 53), atravessam o “espaço em crise” (PETIT, 2009, p. 20) da representação mimética para ensinar, ainda uma vez, a ler, (n)o corpo, (n)(d)o texto.

Para o leitor habituado ao padrão romanesco do século XIX, as obras de ambas as escritoras certamente constituem verdadeiras “estranhezas-em-comum” . E não apenas porque, nos textos dessas autoras, as categorias tradicionais da narração ficcional – tempo, espaço, enredo, personagens, narrador – são completamente deslocadas, fragmentadas e, em alguns casos, até mesmo destruídas. Tanto os textos de Hilda quanto os de Gabriela impõem àquele que os lê exigências radicalmente diversas daquelas requeridas pela narrativa canônica, o que significa dizer que ler ambas as escritoras exige a submissão e a aceitação de protocolos de leitura outros, uma vez que aqueles estabelecidos pela e para a prosa de ficção tradicional mostram-se, diante de tais textos, insuficientes ou mesmo inoperantes.

A respeito dos protocolos de leitura, Carlos Ceia afirma, retomando Umberto Eco , que “os elementos mais gerais que regem a leitura são os códigos, as regras e os saberes prévios que estabelecem uma determinada competência de leitura” (CEIA, s/d). Nesse sentido, a organização da literatura em gêneros teria como finalidade antecipar ao leitor as ferramentas que precisariam ser previamente mobilizadas para o enfrentamento de um ou de outro texto,

posto que toda criação literária pertenceria, a princípio, a um gênero específico e, conseqüentemente, traria em si aquilo “que ele implica como modelo de desenvolvimento discursivo” (CEIA, s/d).

Entretanto, a produção literária contemporânea, marcada por uma incessante renovação tanto de temas quanto de formas, acabou por esgarçar as tradicionais fronteiras entre os gêneros postuladas desde a poética de Aristóteles. Nesse contexto, casos como os de Hilda e Gabriela representam essa experiência levada ao limite. Em passagem de *Um falcão no punho*, a escritora portuguesa chega mesmo a afirmar que “não há literatura”, acrescentando que “quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”. (LLANSOL, 1998a, p. 55)

O postulado de Gabriela revela-se duplamente sintomático do ato de escrever na contemporaneidade. Primeiro, por dar a ver a crise de um sistema literário representativo (“Não há literatura”), no mais das vezes dedicado a retratar, ainda que de maneira crítica, a realidade social que lhe dava forma. Segundo, pela percepção de um estilhamento do real, que passa, como sugere a autora, a ser apenas um real entre vários outros possíveis, os quais compete à escrita trazer à tona. É a partir dessa constatação que a escritora portuguesa decide-se a abandonar progressivamente a escrita representativa que ainda se verificava em seu primeiro livro, *Os pregos na erva*, (1962), e passa a dedicar-se a um texto cuja substância é a própria escrita, isto é, o desejo de encontrar o(s) caminho(s) que pudessem conduzir a outros reais. Em *Ardente Texto Joshua*, Llansol reflete:

- Se eu nada fizer, nada existirá.
 - Mas, se fizeres, poderá existir. Ou não.
 - Sempre a inexistência tem mais força? – pergunto. Mas não particularmente a ela. [...].
- Escreve para que fique escrito. Para que esse nada leia, e não se equivoque. Note-se _____ mesmo quando escreve, nada está decidido. Tudo está por decidir, mas nada está decidido para que assim não seja. Há naquela frase – a que está escrita no caderno –, a disposição de um combate. (LLANSOL, 1998b, p.7)

Note-se, aqui, a tarefa que compete ao escritor: fazer, fabricar, ainda quem sem qualquer tipo de garantias (“Mas, se fizeres, poderá existir. Ou não.”). Em resumo, escrever “para que fique escrito” e, na esteira da afirmação anteriormente citada, para que se comecem a abrir os possíveis caminhos em direção a outros reais. Nesse sentido, “a disposição de um combate” sugere a luta de escritores que, como Gabriela, se recusam a admitir um real unívoco, no qual prevalece o humano sobre todas as outras formas de existência. Dito de outro modo, escritores que rejeitam uma escrita coagida a representar (apenas) o indivíduo.

Essa mesma “disposição de um combate” encontra-se também na escrita de Hilda, cuja obra em prosa marca-se sobretudo pela elaboração de um registro que não é realista e, portanto, corresponde muito pouco àquilo que os tradicionais protocolos de leitura preveem para os textos literários em prosa – tradicionalmente definidos pelo “relato de acontecimentos ou fatos, envolvendo, por conseguinte, a ação, o movimento e o transcorrer do tempo” e aos quais seria inerente a presença de elementos que vão “desde o narrador até o leitor, passando pelo foco narrativo, a personagem, o tempo, o espaço etc”. (MOISÉS, 2013, p. 324). Muito ao contrário, nota-se, na prosa hilstiana, uma implosão da unidade narrativa tradicional, verificável em diversos níveis e configurações.

A título de exemplo, em “Tadeu (da razão)”, primeiro dos três textos que compõem o volume *Tu não te moves de ti*, a escritora faz um uso muito particular da pontuação e suprime as marcas indicativas do diálogo entre a personagem que dá título ao texto e sua esposa, Rute:

Meus livros tão amados, Rute, guardaste-os num lugar tão alto, era preciso uma escada tão comprida
 Mas é tão harmoniosa aquela gruta suspensa para os livros, como não enxerga? imagine, até de longe tu podes reconhecer as lombadas, queres ver?
 Carlos Drummond de Andrade Obra Completa, Jorge de Lima, é só pedires a escada
 Minha alma escurecida Quê? Minha alma escurecida Quê? Nada. que horas são? Dez. agora já é tarde para pedires a escada.
 Te parecia que caminhávamos juntos? Que algumas vezes subíamos? Fico me perguntando como foi possível ter imaginado que era a mesma paisagem o que nós dois víamos, mácula lútea Quê? Mancha amarela Quê? Fovea centralis, poço central, é um estudo sobre os nossos olhos, sabe, o de todos.
 Ahn. (HILST, 2004, pp. 26 – 27)

Encenando uma conversa entre um casal que se posiciona de maneiras radicalmente diferentes em relação à poesia, na qual de destaca, da parte de Tadeu, uma urgente e profunda necessidade de compreensão da finalidade da existência humana e, da parte de Rute, uma completa adesão ao pragmatismo mais raso da vida cotidiana, Hilda oferece ao leitor um texto que, pela via da ironia, constrói-se “nas bordas do sentido” (MORAES, 1999, p. 115).

Essa decisão radical, se a leva, por um lado, a confrontar a linguagem com o vazio – marcado textualmente pelos espaços em branco entre as falas das personagens –, por outro abre virtualmente a possibilidade de construção de outras realidades que, como tal, solicitam ao leitor que se posicione ativamente frente a um texto que excede os limites impostos à língua pelas normas ortográficas (“Dez. agora já é tarde para pedires a escada”), pela sintaxe (“guardaste-os num lugar tão alto, era preciso uma escada tão comprida”; “Te parecia que caminhávamos juntos?”) e pelas exigências de progressão e continuidade (“Mancha amarela

Quê? Fovea centralis, poço central, é um estudo sobre os nossos olhos, sabe, o de todos. Ahn.”).

Ressalte-se ainda que, nessa escrita à “margem da língua” (LLANSOL, 1998a, p. 10), nem mesmo a clareza e a unidade linguística são preservadas, posto que a autora recorre a vocábulos de uso pouco comum (“lútea”) e mesmo a expressões em outros idiomas (“fovea centralis”). Nesse sentido, cabe assinalar que tais expressões parecem funcionar como ressonâncias cômico-irônicas do desejo, manifestado pela personagem Tadeu, de conhecer e compreender o sentido oculto de tudo o que esconde no cotidiano mais prosaico – de sua própria existência enquanto ser humano. Nessa busca urgente, que estilha até mesmo a superfície do texto, Tadeu vê na poesia o meio privilegiado para pensar o humano, meio que lhe é retirado pela mulher, para quem basta poder “reconhecer as lombadas” dos livros afastados para uma segura “gruta suspensa” – impossibilitados, portanto, de auxiliar Tadeu a perscrutar sua “alma escurecida”.

Mas como, retomando novamente Gabriela, “nada está decidido para que assim não seja”, a escrita de Hilda – derivosa, movente, insurgindo-se pelas bordas e ultrapassando os limites da língua – parece querer sinalizar que “algo de desmesurado está em jogo” (BLANCHOT, 2007, p. 196). Essa desmesura – que, no caso da personagem Tadeu, revela-se emergência de compreender – irrompe de maneira violenta no próprio corpo da língua, inscrevendo-lhe, simultaneamente, a insuficiência da representação e a necessidade premente de uma escrita que seja capaz de dar a ver o vivo mais vivo.

Não se trata, contudo, de uma plenitude perfeita e apaziguada. Como que a refletir a ânsia que marca a busca pela consciência de si em um mundo reificado, a linguagem de Hilda não pode constituir-se senão de maneira fragmentária. No nível textual, tal fragmentação dá-se tanto pelo recurso a uma pontuação que, no mais das vezes, tem a finalidade de desvirtuar o leitor, fazendo-o perder as referências quanto pela completa dissolução – e posterior fusão, em um mesmo texto – dos gêneros literários canônicos, procedimento decisivo para uma escrita em constante movimento e que, por conseguinte, visa menos atender às expectativas iniciais do leitor que subtraí-lo de uma possível zona de conforto frente ao texto e a si mesmo.

A esse respeito, a estrutura do volume *Contos d’escárnio: textos grotescos* parece exemplar. As duas primeiras páginas do volume em questão sugerem uma narrativa perfeitamente adequada e coerente, do ponto de vista organizacional, com os padrões fixados para definir a prosa de ficção. Apresentando-se ao leitor de maneira tão sucinta quanto inequívoca (“Meu nome é Crasso.”), o narrador passa a discorrer sobre sua família, revelando que a mãe morrera de “ataque fulminante” após tê-lo batizado, destino partilhado pelo pai um

mês depois, em um bordel. Segue-se a essa cena a afirmação, por parte de Crasso, de sua relação com a escrita:

Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que lêem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por quê não posso escrever a minha? A verdade é que eu não gosto de colocar fatos numa sequência arrumada, ortodoxa. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. (HILST, 2002, p. 14)

Em um discurso virulento que ultrapassa qualquer pudor, Hilda se volta, através do narrador Crasso, para a própria instituição literária, marcada tanto pela atual proliferação de pretensos escritores (“Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor.”) quanto pela baixa qualidade dos textos que produzem (“É tanta bestagem em letra de forma”) e incluindo ainda o leitor – espécie de legitimador desses discursos anódinos (“E os outros, os que lêem, também acham que os idiotas o são.”).

Excedendo, assim, qualquer limite de decoro, o narrador Crasso anuncia que, diante de tal cenário, também havia se decidido a escrever sua “bestagem em letra de forma”, sinalizando, entretanto, seu descompromisso com a linearidade narrativa (“A verdade é que eu não gosto de colocar os fatos numa sequência arrumada, ortodoxa.”). Em última instância, a fala de Crasso/Hilda revela o desejo de que essa escrita, afastando-se do modelo representativo produtor de “bestagens”, possa reposicionar o leitor frente a si mesmo e ao mundo, despertando-lhe do torpor que impede a consciência de existir.

Em termos estritamente textuais, essa tentativa manifesta-se na diluição das fronteiras que tradicionalmente definem a discursividade narrativa, uma vez que, na sequência da crítica de Crasso, o leitor se depara com um poema cujo assunto é o encontro com Otávia, personagem à qual, até o momento, não havia sido feita nenhuma referência:

Otávia tinha pêlos de mel.
A primeira vez que me beijou a caceta
Entendi que jamais seria anacoreta
Não me beijou com a boca
Me beijou com a boceta. (HILST, 2002, p. 15)

O surgimento abrupto dos versos acima em meio a um texto em prosa acaba, evidentemente, por fraturar a narrativa e frustrar duplamente as expectativas do leitor que, diante da contundente crítica de Crasso/Hilda à própria literatura, talvez não esperasse por uma cena de pseudoerotismo tão debochado e, mais ainda, escrita em versos rimados.

Nesse contexto, o desnorteio a que a ficção de Hilda submete o leitor caminha como que em um crescendo, desembocando, em *Contos d'escárnio: textos grotescos*, nas quinze “Pequenas sugestões e receitas de Espanto-Antitédio para senhores e donas de casa”, às quais se sucedem ainda os dois atos do “Teatrinho nota 0”. Essa fragmentação da estrutura narrativa convencional, que se centra “na simetria no equilíbrio e na representação extensiva”, acaba por produzir, assim, um texto que, por ser inclassificável, “representa o irrepresentável, sente o insensível” (BARRENTO, 2010, pp. 62 – 63), isto é, abre-se para realidades que, ao fim e ao cabo, só podem ser escritas, não representadas.

Realidades de escrita por excelência, erigidas a partir dos resíduos de uma linguagem e de estrutura estilhaçadas, os textos em prosa de Hilda parecem ser resultado da “criação por meio da perda” de que nos fala Georges Bataille, posto que, ao recusarem-se à representação, as narrativas da autora parecem ter “em si mesmas seu fim” (BATAILLE, 2013, p. 21). Nesse sentido, é pela via do excesso e do ultrapassamento dos critérios definidores do gênero narrativo que os textos da autora brasileira escapam a todo tipo de mecanismo de interdição e cooptação, visto que “a soberania não reina a não ser sobre aquilo que é capaz de interiorizar” (DELEUZE apud SCRAMIM, 2005, p. 171).

Desse modo, desfazer a ligação entre a escrita e a representatividade – isto é, tornar a escrita inútil – é, analogamente, retirar ao leitor a possibilidade de mirar-se em um espelho no qual se reconhece confortavelmente, oferecendo-lhe como alternativa a “vastidão vertiginosa” da língua (MORAES, 1999, p. 126), que é a própria multiplicidade violenta da vida humana. Contra essa mesma soberania que anula a vida se levanta o texto de Gabriela, escritora portuguesa que, tanto quanto Hilda, dedicou-se à “exploração do desconhecido” da língua (MORAES, 1999, p. 118), levando-a à (des)limites cujas consequências só agora começam a ser melhor conhecidas. Em *O livro das comunidades* – considerado o livro-gênese de uma escrita radicalmente afastada da representação e, portanto, da noção tradicional de literatura –, a escritora portuguesa afirma que a primeira das “três coisas que metem medo” é a mutação, uma vez que

Ninguém sabe o que é um homem. Os limites da espécie humana não são consequentemente conhecidos. Podem, no entanto, ser sentidos. O mutante é o fora-de-série, que traz a série consigo. Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escorregados. (LLANSOL, 1999, p. 10)

Decorre daí que, se “os limites da espécie humana” são ainda desconhecidos, também o são os da escrita. Por essa razão, a ficção de Gabriela extrapola qualquer tentativa de enquadramento ou classificação e problematiza gêneros como o diário, que se tornam, no

caso da autora, espaços desterritorializados e híbridos nos quais à vida cotidiana fundem-se a escrita, a leitura e o pensamento, produzindo universos escriturais em que a noção de hierarquia revela-se inoperante.

Em passagem do já citado *Um falcão no punho*, a autora enuncia a interrupção do texto “porque desliza para a metáfora”. Se considerada como operação tanto fundante quanto estruturante da literatura, a metáfora é aqui recusada por se configurar, dentro do sistema literário da representatividade, como mecanismo regulador das “relações entre o dizível e o visível” (RANCIÈRE apud LOPES, 2012, p. 55), relação que pressupõe, como é óbvio, um real definido aprioristicamente como válido ou mais real – como único – e uma modalidade de escrita considerada apta a representá-lo: a literatura.

Nesse sentido, deslocar a escrita do campo metafórico para o campo escritural é, ao contrário, buscar um “diálogo das existências”, isto é, mover o texto na direção em que os seres “se relacionam de um modo sensível” (BLANCHOT, 2007, p. 198). No caso de Gabriela, esse “encontro inesperado do diverso” só pode ocorrer fora dos limites da representação, isto é, da literatura, que, sujeita aos mecanismos do poder, concede a um vivo – o humano – a prevalência sobre outros vivos – animas ou vegetais. Exceder os limites da representação é, contudo, para a autora portuguesa, ultrapassar um nó “muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1998a, p.32), percepção que a leva a trabalhar seu projeto de maneira análoga àquela de Hilda: nas margens da língua e do(s) sentido(s).

Entretanto, cabe antes ressaltar que, no caso de ambas as escritoras, a decisão por uma escrita que se realizasse nas e pelas bordas da língua confunde-se com as respectivas biografias: Hilda transfere-se, em 1965, para uma fazenda de propriedade de sua mãe nos arredores de Campinas, onde dá início à construção da “Casa do Sol”, residência que, na companhia de muitos cachorros, habitará até o final de sua vida e onde dedicava-se quase que exclusivamente à leitura e à escrita, mantendo-se alheia ao mainstream literário; na mesma época, Gabriela partia, na companhia do marido Augusto Joaquim, para um exílio de praticamente vinte anos na Bélgica, habitando cidades cada vez menores e, por fim, o vilarejo de Herbais, última morada da escritora antes do regresso definitivo a Portugal em 1985.

As próprias existências de Hilda e Gabriela revelam, portanto, um urgente desejo de exceder, de ultrapassar o sentido superficial do cotidiano e das coisas do mundo e atingir outros patamares da condição humana, mesmo que o preço a pagar seja – como efetivamente foi, no caso das duas escritoras em questão – assumir “um destino que transforma um homem em rejeitado, tão profundamente separado da sociedade quanto os dejetos da vida aparente”

(BATAILLE, 2013, p. 23). Entretanto, viver à margem da civilização – e, conseqüentemente, à margem dos discursos oficiais – foi o que permitiu à Gabriela desenvolver sua busca por um sentido outro para as palavras, sentido esse que “ultrapassa tudo o que se poderia conceber e estilhaça aquilo em que queríamos encerrar” (LLANSOL, 1999, p. 26). É a partir dessa escrita excessiva e ultrapassadora que a escritora elabora, na e pela língua, nova(s) realidade(s) nas quais as ilusões de hierarquia entre os seres são completamente postas a baixo. Nesse sentido, o cão Jade, de *Amar um cão*, é exemplar desse ultrapassamento de “tudo o que se poderia conceber”: em passagem do referido volume, o cão pede à narradora que o ensine a ler e ainda a instrui a respeito de como se daria esse aprendizado: pela fala ininterrupta, excessiva:

Jade, partindo a trela, pediu-me que lhe falasse ininterruptamente para ele aprender a ler;
 Não lhe digo que é impossível estabelecer uma relação entre nós dois porque eu não sou cão; e ele diz que me tem confundido com o arvoredo, a mim, no intervalo do afecto entre os perigos do poço e os prazeres do jogo.
 (LLANSOL, 2000, p. 42)

A cena sugere, assim, o fim do pretense privilégio do humano ao logos – metonimicamente definido como a capacidade de apreensão, decodificação e construção do(s) sentido(s) dos signos linguísticos presentes nos textos, isto é, o ato de ler – e desierarquização das variadas existências, que passam, no texto de Gabriela, a se (con)fundir (“e ele diz que me tem confundido com o arvoredo, a mim”), sem que esteja reservado ao humano nenhum tipo de prerrogativa sobre os outros seres. Parafraseando Bataille (2013), a narrativa de Gabriela se insurge, assim, contra um sistema de opressão de todos os seres pelos homens, resultando daí uma espécie de nivelamento desierarquizado de todas as possibilidades de existência – humana, animal e vegetal – e a conseqüente disposição do humano para falar ao animal e ensinar-lhe a ler (“Não lhe digo que é impossível estabelecer uma relação entre nós dois porque eu não sou cão”).

Afastando cada vez cada vez mais das políticas de soberania, o texto de Gabriela afirma, frente a elas, que “o animal é, antes de mais nada, um semelhante” (MORAES, 1999, p. 122), percepção igualmente estendida aos elementos do reino vegetal – caso do arbusto *Prunus Triloba*, figura que atravessa vários dos livros da escritora. Nesse sentido, se “escrever faz parte da alteração do mundo” (LOPES, 2012, p. 75), a alteração do mundo também implica alterações da e na língua, que, levada além das habituais fronteiras da discursividade tradicional, escapa “a qualquer fórmula prévia, a qualquer hipótese de classificação” e afasta-se “da ideia de todo, paradigma dos constrangimentos impostos à arte” (LOPES, 2012, p. 53). Livre de constrangimentos, portanto, o texto de Gabriela também pode

líber(t)ar o logos de sua circunscrição ao humano, fazendo dele um dom partilhado por seres de todas as espécies e que, desse modo, dão origem a uma grande comunidade de leitores-escritores.

Diante desse percurso, os textos de Gabriela e Hilda parecem aproximar ao dispêndio improdutivo de que nos fala Georges Bataille, uma vez que é através da dilapidação da narrativa tradicional e da desejada perda de parte de seus elementos constitutivos que o trabalho dessas escritoras adquire seu “verdadeiro sentido” (BATAILLE, 2013, p. 21): reinserir o vivo no meio do vivo, e não apenas dar testemunho estático de seu tempo. Exceder os limites do meramente literário, do narrativo ou do discursivo é, portanto, produzir a partir do resíduo, do resto “que é condição de possibilidade do alargamento do sentido” (BARRENTO, 2010, p. 64), fazendo emergir dos estilhaços dessa destruição novas e outras medidas para o real e para as próprias (im)possibilidades de narrar na contemporaneidade.

Diante disso, os textos das autoras aqui em questão parecem funcionar como respostas possíveis à percepção da antropóloga francesa Michèle Petit, que, ao definir o mundo contemporâneo como “um espaço em crise”, constata que “se tornaram extensamente inoperantes os modos de regulamentação, sociais e psíquicos, que até então vinham sendo praticados” (PETIT, 2009, p. 20 – 21). Nesse contexto, a perda de relevância de uma certa literatura dedicada a representar o mundo biossocial e, como tal, educar o imaginário, parece ter engendrado novas formas de escrita que buscam constituir-se não mais como representações, mas como outros reais-em-potencial que conduzem, pela escrita, “o Poder à perca de memória” (LLANSOL, 1999, p. 10) e estabelecem novos modos de convivência para o vivo.

Na busca por essas novas realidades, construídas incessantemente a partir do ultrapassamento da noção tradicional de narração, isto é, de uma escrita outra em que “não só importa escrever sucessivamente, mas saber quem me sucederá numa constelação de sentidos” (LLANSOL, 1998a, p. 47, grifo da autora), o espaço em branco e o traço que atravessa páginas e frases correspondem a “uma outra pontuação que ultrapassa o código comum” (COMPAGNON, 1996, p. 18), ou seja, estabelecem novas realidades escriturais, (des)continuidades que movem o texto no sentido de produzir tanto seus próprios protocolos de leitura quanto seu(s) leitores e os modos de relação entre eles e a escrita / leitura.

Nesse sentido, o excesso na escrita de Hilda e Gabriela caracteriza-se, no mais das vezes, pela proliferação de espaços vazios que, em branco ou não, solicitam, como anota Umberto Eco (2012), que alguém os preencha. Escrever torna-se, assim, um comunitário, de percepção e conhecimento de si mesmo e do(s) outro(s), “para que o romance não morra”

(LLANSOL, 2014, p. 125). Dito isso, parece ser urgente que, para que a escrita possa abrir caminho a outras possibilidades de convivência para o vivo, se ultrapasse a medida que, durante muito tempo, fez do texto ficcional mera representação e reprodução da realidade – exceder seus limites mesmo que o texto, ainda nas palavras de Gabriela,

tenha de mudar de forma
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são
[tão difíceis de nomear. (LLANSOL, 2014, p. 125)

Mesmo que, rompendo-se “a negra estrutura de pedra”, não se veja mais que “um molhado de luzes, um nítido inesperado” (HILST, 2006, p. 21) – um texto informe, ofuscante, estilhaçado, dispendioso, mas em plena potência de resgatar para a escrita e para a leitura sua capacidade transgressora e, portanto, vital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Epígrafe

Autor, Obra

São Paulo, abril de 2017

A caminho da casa de E., decido comprar um caderno novo. Chamo-lhe “o caderno azul”, pela cor de sua capa.

É um caderno de leitura, ou um mapa.

E. e eu falamos longamente sobre Gabriela.

Na primeira página, escrevo: 1. Apresentar MGL. 2. Situa-la em seu contexto [e grifo: Al Berto, Novas Cartas Portuguesas, Cartucho]. 3. Introduzir seu gesto autoral.

Há dias, uma alegria difícil atravessa o texto.

E. me diz da importância da desaprendizagem da leitura, mas só à noite compreendo melhor: o texto tem uma natureza própria, que o obriga a seguir seu ritmo.

Um movimento que nada pode impedir.

“Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso” (LLANSOL, 2011, p. 48), disse, num certo Café Ramisco, na Praia das Maças, a **escrevente** Gabriela à professora e pesquisadora brasileira Lúcia Castello Branco. O que, se muito pouco ou nada resolve, ao menos elimina uma hipótese: pode-se não saber o que escreve Gabriela, mas certamente sabe-se o que ela não escreve:

Não escrevo para contar a história de uma personagem exterior a mim a que dou a vida e a morte e nesse intervalo empreende ações, segundo o modelo da escrita representativa. Não faço isso porque não me dá prazer, não me dá força, não me sinto nada testemunha disso, até porque já há muitos escritores que o fazem. De resto, representar esse real parece-me extremamente pueril, infantil no sentido do pouco experiente (LLANSOL, 2011, p. 10).

A citação está na entrevista dada pela escritora ao crítico literário António Guerreiro, publicada na edição de 06 de abril de 1991 do *Expresso*. Mas, acertados os ponteiros da ironia, também poderia estar nas páginas de *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst – escritora igualmente insatisfeita com as “novelinhas amenas, novelinhas para ler no bonde, no carro, no avião, no módulo, na cápsula” (HILST, 1970, p. 31), resultantes de uma prática escritural “encarcerada na moldura da verossimilhança” (CASTELLO BRANCO, 2000, p. 40).

“Mas há outras maneiras de escrever” (LLANSOL, 2011, p. 12), diz Llansol. E, se as há, há também outras maneiras de ler: “ler, lendo” (LLANSOL, 2016, p. 133), num processo de aprendizagem em que “Ana, a que ensina” (LLANSOL, 2016, p. 39), afirma: “O Mestre é para ensinar o que a gente não sabe. Ou não sabe ainda” (HATHERLY, 2006, p. 22).

Ana é, aqui, **Ana** Maria de Lourdes Rocha Alves **Hatherly**, a terceira das escritoras que desejam “desfazer o nó” (LLANSOL, 1998, p. 32) que liga um certo conceito de literatura a um determinado modo de ler o texto literário. Uma concepção de literatura orientada pelo princípio da verossimilhança, produzida pela imaginação metafórica e fundamentada sobre as categorias de personagem, tempo, espaço e enredo – as “estruturas romanescas consideradas normais” (FERREIRA, 2006, p. 14) –, em relação à qual aquele que lê “vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem” (BARTHES, 2006, p. 18) porque devora o texto.

Mas “esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1998, p. 32), cuja força teria acabado por transformá-lo em modelo de leitura. Modelo que, como todos os outros, pressupõe uma seleção, uma exclusão: escolher é, simultaneamente, deixar de fora.

Desatar o nó exige, portanto, uma nova pedagogia, construída precisamente com aquilo que, no processo de ensinar o leitor a ler, foi deixado de fora. O que, dito de outro modo, quer dizer: é preciso ensinar ao leitor o que ele não sabe ainda: a “não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir” (BARTHES, 2006, p. 18 – 19) o que é ler. Aqui, essa tarefa cabe, como já o disse Ana Hatherly, a *O mestre* (2006).

Também a *Um beijo dado mais tarde* (2016), de Gabriela e a *Fluxo-floema*, de Hilda, textos produtores de uma nova (des)ordem (na) narrativa: “não pode haver estrutura narrativa, gramática ou lógica” (BARTHES, 1992, p. 30) predeterminadas em textos que estão menos escritos antes que o leitor os leia. Por essa razão, nesses textos “a escrita não pode deixar de se reconhecer uma escrita-laboratório, lugar de ensaio, de pensamento” (LOPES, 2013, p. 12) sobre si mesma e sobre as (im)possibilidades de sua leitura.

Porque “a literatura acabou” (LLANSOL, 2011, p. 13), diz Gabriela. Ou porque esses textos deixam de ser “pura e simplesmente literários” e abrem-se “às questões inquietantes sobre a literatura”, as quais não somente colocam, “mas também lhes dão uma forma teórica, filosófica ou sociológica” (DERRIDA, 2014, p. 60), fazendo do exercício crítico uma demanda inerente a essas narrativas.

Não pura e simplesmente literários, diz Jacques Derrida. Mas tampouco teóricos, filosóficos ou ensaísticos stricto sensu. Como ler, então, textualidades que atravessam a língua e, nesse movimento, arrastam “o que se convencionou distinguir como ficção, poesia e ensaio”, exigindo do leitor “uma nova aprendizagem de leitura” (SILVEIRA, 2004, p. 15 – 16)?

Ler, lendo – com o perdão da repetição. Porque, se “aquela que assiste à lição não pode deixar de ser assistida por ela” (SILVEIRA, 2004, p. 22), aquilo que o texto exige, não pode deixar de dá-lo. Porque o texto é para ensinar o que a gente não sabe. Ou não sabe ainda. E o texto ensina que ler não se confunde com des-fazer, de-cifrar, de-codificar. “Ler dá trabalho” (SILVEIRA, 2004, p. 14): exige, como no título deste ensaio, “deitar fora a maior parte das armas e bagagens que herdámos da literatura” (LLANSOL, 2000, p. 160) e integrar-se “ao próprio processo de produção do texto” (PITERI, s/d, p. 1). Ensinar a ler equivale, portanto, a ensinar a escrever, a produzir o texto.

Porque há nesses textos uma palavra que falta: “a vossa palavra, e vossa está também sob o traço vazio” (LLANSOL, 2016, p. 27. *Itálico da autora*) que, em Gabriela, rasga repetidas vezes o texto para sinalizar um lugar de aprendizagem. Da língua, da escrita e da leitura, pois que o traço atravessa o tecido narrativo em direção à reflexão sobre as (im)possibilidades de escrever “com uma língua dessas” (HILST, 1970, p. 33):

Uma manhã vejo Rukah diante de um improvisado fogão de tijolos e dentro do caldeirão as minhas máscaras, quero dizer, apenas um nariz quase desfeito, metade de algumas testas estupendas, e êle: pai, olha como você mesmo derrete bonito. O médico onde está? Estou aqui, êle diz. Onde? Mostra-te, homem, onde? Aqui. Além de uma úlcera na córnea, tens tabagismo, tuas mucosas estão queimadas, fedes. Eu fedo? É fedo o presente de quem fede? É, deve ser (HILST, 1970, p. 31).

Uma úlcera na córnea que talvez se evitasse, se aquele que escreve estivesse disposto a produzir “coisas de fácil digestão” (HILST, 1970, p. 30 – 31). Mas “tempo não é, senhores, de inocência” (HILST, 1970, p. 38), diz Hilda pela boca de Ruiska, o escritor de “Fluxo”. Porque, ainda uma vez, o Mestre é para ensinar o que a gente não sabe.

Ou não sabe ainda: que é preciso ir além “primeira possibilidade” (HILST, 1970, p. 24) – a representação, a mimesis – e deparar o inaceitável: que “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional – o real – e uma ordem unidimensional – a linguagem” (BARTHES, 2007, p. 22). Que “não há literatura” (LLANSOL, 1998, p. 55), porque aprender a ler é também aprender a questionar os limites da língua: é fedo o presente de quem fede, assim como

- O nós é o plural do eu.
- Quem disse?
- A gramática.
- Querido Mestre! Como é que o Senhor há-de caber dentro de uma gramática? (HATHERLY, 2006, p. 109).

Ao lado de *Um beijo dado mais tarde* e *Fluxo-floema*, talvez *O mestre* possa caber numa outra gramática, diferente daquela em que é possível ler “o que está escrito” precisamente porque já “está tudo escrito” (HATHERLY, 2006, p. 61). Uma (ana)gramática que a leitura es/inscreve com “esses restos de verdura” (HILST, 1970, p. 162) – o que resta de uma (im)possível literatura.

REFERÊNCIAS

1. De Maria Gabriela Llansol:

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os Pregos na Erva*. Lisboa: Portugália, 1962.

_____. *Depois de Os Pregos na Erva*. Porto: Afrontamento, 1973.

_____. *Da Sebe ao Ser*. Lisboa: Edições Rolim, 1988.

_____. *Causa Amante*. Posf. Augusto Joaquim. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996. [1ª edição: A Regra do Jogo, 1984].

_____. *Um Falcão no Punho*. Posf. Augusto Joaquim. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998. [1ª edição: Edições Rolim, 1985].

_____. *O Livro das Comunidades* seguido de “Apontamentos Sobre a Escola da Rua de Namur”. Posf. Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999. [1ª edição: Afrontamento, 1977].

_____. *Cantileno*. Posf. Lúcia Castello Branco. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *Parasceve*. Puzzles e ironias. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

_____. *A Restante Vida* seguida de “O Pensamento de Algumas Imagens”. Posf. José Augusto Mourão. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001. [1ª edição: Afrontamento, 1982].

_____. *O Senhor de Herbais*. Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002.

_____. *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

_____. *O Começo de um Livro É Precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Na Casa de Julho e Agosto* seguido de “O Espaço Edénico”. Posf. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003. [1ª edição: Afrontamento, 1984].

_____. *Contos do Mal Errante*. Posf. Manuel Gusmão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. [1ª edição: Edições Rolim, 1986].

_____. *Amigo e Amiga*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Os Cantores de Leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Amar um Cão/Desenhos a Lápis com Fala*. Posf. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Uma Data em Cada Mão*. Livro de Horas I. Sel., transc., introd. e notas João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009

_____. *Um Arco Singular*. Livro de Horas II. Sel., transc., introd. e notas João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Finita*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Inquérito às Quatro Confidências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

_____. *Numerosas Linhas*. Livro de Horas III. Sel., transc., introd. e notas João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. *A Palavra Imediata*. Livro de Horas IV. Sel., transc., introd. e notas João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____. *Lisboaleipzig*. O encontro inesperado do diverso & O ensaio de música. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014. [1ª edição: Edições Rolim. 1994].

_____. *O Azul Imperfeito*. Pessoa em Llansol. Livro de Horas V. Sel., transc., introd. e notas Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Posf. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016. [1ª edição: Edições Rolim, 1990].

_____. *Herbais Foi de Silêncio*. Livro de Horas VI. Sel., transc., introd. e notas João Barrento e Maria Etelvina Santos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

2. Literatura, teoria e crítica:

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Lisboa: Bertrand, 1978.

ABREU, Márcia (Org.). *Os Caminhos dos Livros*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 2003.

ALBERTO. *O Medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ALMEIDA, São José. “O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os”. *Público*, 17/07/2009. Disponível em <https://www.publico.pt/2009/07/17/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguias-1392257>. Acesso em 14/04/2016.

AMARAL, Ana Luísa. “Breve introdução”. IN: BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. Edição anotada. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010, p. 4 – 16.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho; HORTA, Maria Teresa. *Novas Cartas Portuguesas*. Edição anotada. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.

BARRETO, João. “O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80”. *Revista Colóquio/Letras*. Número 106, p. 39 – 46. Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=106&p=39&o=p>. Acesso em 21/09/2017.

_____. *A Chama e as Cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974 – 2000). Lisboa: Bertrand, 2016.

Roland Barthes. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. “Recensão crítica: António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães, 1976”. *Revista Colóquio/Letras* Número 33, p. 91 – 92. Fundação Calouste Gulbenkian, 1976. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=33&p=91&o=p>. Acesso em 23/09/2017.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. “O *corpus* ardente”. IN: ANDRADE, Vânia Baeta; CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *Livro de Asas: para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 165 – 178.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. São Paulo: Editora Carambaia, 2017.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2006.

CANTINHO, Maria João. “Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol”. *Espéculo – Revista de Estudos Literários*. Número 26. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponível em <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>. Acesso em 02/05/2016.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os Absolutamente Sós*. Llansol – A letra – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CINTRA, Lindley; CUNHA, Celso. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

CRESPO, Lúcia. “A hora de Maria Gabriela Llansol”. *Jornal de Negócios*, 22/10/2017. Disponível em <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/a-hora-de-maria-gabriela-llansol>. Acesso em 10/03/2018.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *O Animal Que Logo Sou (a Seguir)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *L’Animal Que Donc Je Suis*. Paris: Galilée, 2006.

FARIA, Almeida. *Rumor Branco*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

HATHERLY, Ana. *O Espaço Crítico*. Do Romantismo à vanguarda. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

_____. *O Mestre*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2006.

HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

INÁCIO, Emerson da Cruz. “Poesia sem templos nem manuscritos”. IN: ALVES, Ida; MAFFEI, Luís. *Poetas Que Interessam Mais*. Leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 313 – 330.

_____. *A Herança Invisível*. Ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto. Manaus: UEA Edições, 2013.

_____. *Do Corpo o Canto, Perfumada Presença de Mulher: o corpo, Fluxo-Floema e Novas Cartas Portuguesas*. Tese de Livre-Docência (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Tronos e Dominações*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

JOUVE, Vincent. *A Leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade*. Formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro*. Imagem e miragem da lusofonia. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAFFEI, Luís. *Signos de Camões*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos*. Sobre poesia actual e outras crónicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MARTINHO, Fernando. “Dez anos de literatura portuguesa (1974 – 1984). *Revista Colóquio/Letras*. Número 78, p. 17 – 29. Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=17&o=p>. Acesso em 12/08/2017.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz de. “Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Sant’Anna”. *Topoi – Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ*. Volume 3, número 5, p. 232 – 250. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v3n5/2237-101X-topoi-3-05-00232.pdf>. Acesso em 20/06/2016.

MELO E CASTRO, E. M. de. *Re-Camões*. Porto: Limiar, 1980.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOSER, Benjamin. “A poeta do póstumo”. *Quatro Cinco Um – A Revista dos Livros*. Disponível em <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura/a-poeta-do-postumo>. Acesso em 20/10/2017.

MUSIL, Robert. *Sobre a Estupidez*. Veneza: Âyinê, 2016.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra*. Paisagem e povoamento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. “Uma narratividade em mutação: recepção e produção de *Causa Amante*, de Maria Gabriela Llansol”. *Gragoatá – Revista dos Programas de Pós-Graduação em Letras da UFF*. Número 28, p. 41 – 62. Universidade Federal Fluminense, 2010. Disponível em <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/181/168>. Acesso em 28/10/2016.

PENNAC, Daniel. *Comme un Roman*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

PEREIRA, Helder Moura. *Romance*. Porto: Litoral, 1987.

PESSOA, Fernando. *O Eu Profundo e os Outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Mensagem*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

PINTO, Madalena Vaz. “Testemunho e fingimento: duas formas de entender a escrita”. *Desassossego – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH/USP*. Volume 15, p. 116 – 126. Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/119180/116575>. Acesso em 29/07/2017.

PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. “A escrita visual na narrativa de Llansol”. *Actas do VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, p. 1 – 11. Braga, 2009. Disponível em http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Sonia_Piteri.pdf. Acesso em 20/04/2016.

RODRIGUES, Bruno César Martins. *Kid e Dama da Noite: experiência do corpo em personagens de Caio Fernando Abreu e Al Berto*. Dissertação de Mestrado (Estudos

Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

SANTOS, Gilda da Conceição. “Sena e(m) Llansol: tramas que o feminino cria (digressões no limiar de um fascínio”. *Terceira Margem – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*. Volume 2, p. 102 – 106. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. “Um Imperialismo de poetas: Fernando Pessoa e a imagem do império”. *Penélope – Revista de História e Ciências Sociais*. Número 15, p. 53 – 78. Cooperativa Penélope/Fazer e Desfazer a História, 1995. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2685272>. Acesso em 17/05/2017.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SENA, Jorge de. “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa”. *O Estado de São Paulo*, 03/12/1960. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19601203-26259-nac-0039-lit-3-not/busca/SENA>. Acesso em 05/03/2015.

_____. *O Físico Prodigioso*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2009.

_____. *O Fantasma de Camões e Outros Textos Camonianos*. Vila Nova de Gaia: Asa Edições, 2002.

SILVA, Tatiana Pequeno da. “Geografia e Exílio em Maria Gabriela Llansol”. *Darandina Revisteletrônica*. Volume 3, número 1. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. Disponível em <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Tatiana-Pequeno-da-Silva.pdf>. Acesso em 14/03/2017.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela Llansol”. *Estudos Portugueses e Africanos – Revista do Núcleo de Estudos de Culturas de Expressão Portuguesa da UNICAMP*. Número 21, p. 49 – 54. Universidade Estadual de Campinas, 1993. Disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5672/6069>. Acesso em 07/03/2016.

_____. *O Beijo Partido*. Leitura de *Um Beijo Dado Mais Tarde*/Introdução à obra de Llansol. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2004.

SOARES, Angélica. *Os Gêneros Literários*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

VIEGAS, Francisco José. “Al Berto: a entrevista à *Ler* em 1989”. Disponível em <http://ofuncionariocansado.blogspot.com/2009/08/al-berto-entrevista-ler-em-1989.html>. Acesso em 25/07/2017.

VIEIRA, Padre António. “Sermão do Nascimento da Mãe de Deus”. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=49881>. Acesso em 22/03/2017.

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZÍNGANO, Érica. *Livro em Deriva, Percursos do EU no Drama-Poesia de Maria Gabriela Llansol*. Dissertação de Mestrado (Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.