

A ESCRITA SEM A IMPOSTURA DA LÍNGUA

Rebecca Cortez de Paula Carneiro

Maria Gabriela Llansol publicou em 1962, o seu primeiro livro, *Os Pregos na Erva*; em 1973 saiu seu segundo livro, *Depois dos Pregos na Erva*. Descontado o intervalo de 11 anos entre as duas publicações, essa escritora portuguesa, embora não muito conhecida ainda, vem publicando compulsivamente: de 1983 a 1988, sete livros foram lançados e, entre 1990 e 1995, outros cinco. São duas trilogias de sugestivos nomes: *Geografia dos Rebeldes* e *O Litoral do Mundo* e dois diários, *Finita* e *Um Falcão no Punho*. A primeira trilogia é composta de *O Livro das Comunidades* (1977), *A Restante Vida* (1983) e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984); a segunda, dos livros *Causa Amante* (1986), *Contos do Mal Errante* (1986) e *Da Sebe ao Ser* (1988).

Além dos livros já citados, Maria Gabriela Llansol escreveu, mais recentemente, *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1991), *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso* (1995), *Lisboaleipzig II: o ensaio de música* (1995) e dois livros-carta: *Amar um Cão* (1990) e *Hölder de Hölderlin* (1993).

A obra da autora coloca em xeque as principais questões da poética contemporânea: a representatividade e seu limite, a crise do texto mimético, a função do escrito e da escrita na sua relação com o impossível. Sua escrita, situando-se num limite - a *Lituraterra* de que nos fala Lacan -, atinge territórios desconhecidos que levam a autora a nomear o inominável, escrevendo o

silêncio e o amor. Llansol não busca o mistério da ficção, nem propõe a sedução do romance (nenhuma história é contada), mas persegue o fascínio do impossível, do que não tem duplo, nem referência: *a escrita sem a impostura da língua*.

A LINGUAGEM DOS OBJETOS

Um Beijo Dado Mais Tarde é um dos poucos livros da autora em que parece haver indícios de uma história, um enredo:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde o filho da casa contrai matrimônio, e dessa união tem uma filha ———; o primeiro filho — o da serva — foi abortado; e 'sobre esta casa pairou um mistério, um não dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e cinzel, fez-se a *rapariga que temia a impostura da língua e que queria*', através da palavra, fazer ressoar fortemente, o seu irmão morto.

(*Um Beijo Dado Mais Tarde*, p.12)

Helena Carvalhão Bueno escreve na contracapa do livro: “Assim, entre uma morte (de Assafora), um nascimento (da rapariga que temia a impostura da língua) e um nascimento-morte (o do seu meio-irmão, filho bastardo do Senhor da casa), decorre uma história profundamente familiar, naquilo que o espaço restrito da família pode encenar do mundo: violência ou segredo, descoberta e aprendizagem.” A violência da morte e o silêncio a respeito de uma criança abortada circunscrevem-se, certamente, ao universo familiar da autobiografia, mas a descoberta e o aprendizado da leitura — leitura que será feita a partir da linguagem dos objetos — descortinam o universo da escritura:

De qualquer modo, a presença da proximidade da morte é um carvão aceso, e eu crio-me sentada à beira da minha origem, situação que se repete em

vários períodos do ano, quando eu venho aqui; há um mistério relativo ao meu nascimento que me fecha — esta abertura natural para o paraíso pertence-me? estes móveis e objectos de adorno, transfigurados, consumidas as suas carnes, prata, madeiras, ou cristal, serão os meus bens luminosos?¹

(*Um Beijo...p.9*)

A autora escreve a partir de traços do passado, porém não escreve *sobre* o passado, já que os fragmentos do passado é que potencializam o futuro, o devir:

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

e não mais.

(*Um Beijo...p.15*)

Por isso, embora no texto de *Um Beijo Dado Mais Tarde* possa haver uma “ilusão autobiográfica” — na medida em que aí se insere uma “*rapariga* [facilmente identificável como a autora] *que temia a impostura da língua*” e que quer, através da palavra, fazer ressoar, fortemente, o seu irmão morto —, essa ilusão é rompida no momento em que se anuncia um “futuro autobiográfico”. O nome próprio (Gabi) inscrito na obra e que, à primeira vista, poderia reforçar a ilusão autobiográfica, termina por remeter ao silêncio, ao indizível:

Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. [...] O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam.

(*Um Beijo...p.113*)

Os objetos herdados, sobras eternas, são vozes atuais, imagens que

portam uma linguagem que Llansol tenta captar:

No dia da venda, ainda não sinto nenhuma nostalgia; mas, dois três dias depois, num silêncio inesperado, [alguns objectos] irrompem sob um ângulo intenso de claridade trémula que faz o seu percurso de um mínimo a um máximo de dor. Enfrento a beleza paradoxal da partida.

Sofrerão eles, esses adornos? Mas só os verdadeiramente belos (aqueles em que descubro uma beleza post-mortem, fora da minha posse) duram nessa vagas em que a nostalgia se desfaz, e me desfaz a mim.

Esses objectos, transpostos agora para o nada desconhecido, eram som, eram obediência, eram certamente potencialidade do texto vivo, ultrapassada a língua morta que sonhavam.

(Um Beijo...p.99)

A autora propõe uma outra idéia de escrita e leitura: escrita e leitura dos objetos. Os objetos herdados ultrapassam a morte dos vivos e potencializam um texto a partir dos restos dos humanos:

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

(Um Beijo...p.10)

— Será que os objectos herdados podem ser os contornos das confidências incompletas? Descubro entre os objectos esta pergunta — que me invade. Por agora, antes de passar para a boca deles, que é fome, o brilho e uma maneira silenciosa de revelar-se a quem lhes tira o véu.

(Um Beijo...p.13)

A imagem polícroma em que Sant' Ana ensina Myriam a ler, também um objeto herdado, ocupa um papel central no livro *Um Beijo Dado Mais Tarde* e é, também, uma imagem recorrente em outros textos de Llansol. Sant' Ana

ensinando a jovem a ler é a cena da aprendizagem da leitura, da *chave da leitura*, de uma segunda língua transparente:

vim glorificar o laço que une Ana e Myriam na sua estátua.

(Um Beijo...p.102)

Era um quarto onde havia um elo muito forte entre a leitura e a escrita, pois a presença da estátua de Ana e Myriam era uma constante língua de aço.

(Um Beijo...p.50)

No quarto, escritório do Senhor, estava essa imagem de Sant'Ana, imagem que tem força e vida, elo da leitura e da escrita:

Nobre madeira, e sua cor — diz ela — recebe —; e, através dela, ensina-a a ler mais alto.

(Um Beijo...p.108)

— Têmia — o elo da escrita e da leitura — está sobre a a mesa em forma de estátua.

(Um Beijo... p.49)

O que se lê já está escrito e a leitura não se restringe aos signos, à escrita simbólica, propriamente dita. Soletram-se imagens, soletram-se afetos:

— Lá, onde estás, não ouves.

Lá, onde estás, só podes ler sinais nos meus lábios. Presta atenção.

Mesmo os mortos, continuam a viver.

Nestes textos que te estou a ler,

soletrando,

deixo cair imagens.

(Um Beijo...p.101)

Segundo César Guimarães, o movimento que atinge a escrita de Maria Gabriela Llansol toma duas dimensões: “uma, sob a forma das imagens acús-

ticas (as vozes que habitam as palavras), a forma da *imagem soletrada*, como se *ofonema* (na acepção de Pasolini) encobrisse parcialmente o caráter simbólico dos *grafemas*, promovendo a irrupção do discurso poético no interior da narrativa. [...] Em Llansol, a sonoridade, o ritmo, a entonação são elementos que exigem uma leitura em voz alta, ou melhor, que exigem um ouvido musical. A outra é aquela que potencializa o *cinema* a ponto de torná-lo ofuscante, capaz de emudecer a palavra, que passa a cintilar, isolada, como um núcleo em torno do qual gira a nebulosa das imagens-lembrança”.²

soletro:

onde a letra tornou inteiro o nome, o nome
ficou salvo.

(*Um Beijo...p.102*)

A escrita de Llansol enfatiza o aspecto sonoro e visual do signo lingüístico, mas também abusa da literalidade do escrito, do grafema, da letra. A autora conduz a escritura até a radicalidade do traço sulcado na página—, toque físico, corpóreo, traço que marca a inserção do corpo na escrita, que não é passível de vocalização, mas, nem por isso, é impossível de se ler:

— Esta manhã, lavei a roupa suja de Assafora que sob a forma de —
já não existe; a palavra que falta é a vossa palavra, e *vossa* está também
sob o traço vazio; e assim indo sucessivamente, cheguei à planície da
língua —

(*Um Beijo...p.13*).

O traço é também o lugar da palavra que falta, lugar do silêncio dos humanos, dos objetos, do amor:

Silêncio é nada escrever quando ainda há texto.

(*Um Beijo...p.102*)

Para André Green, “escrever é o contrário de descrever. Descrever supõe o desvendar completo, a nudez absoluta da morte. À morte do objeto

da descrição corresponde paralelamente a morte da escritura na descrição”.³ Green aponta dois pólos principais em direção aos quais a escritura moderna desloca-se. Um que busca a transmissão de um estado corporal, construído de “fragmentos de estados corporais fugazes, inatingíveis, onde o escritor costuma tropeçar na comunicação pelo escrito de uma realidade intransmissível, porque nem a palavra nem a escritura conseguem revelar o equivalente”.⁴ O outro pólo da escritura moderna tenta abolir qualquer marca de representação: “é a escritura pura, libertada da representação, rompendo os laços com o objeto e passando a ser seu próprio objeto”.⁵

No primeiro método, “trata-se de não esconder mais nada dos mais ocultos pontos do corpo; no segundo, não há mais nada a ver, porque apenas a escritura tem que ser mostrada”.⁶ Mas, para André Green, não é fácil livrar-se da representação e, “de fato, quanto menos o texto se agarra à representação, mais ele oferece, para ver ou para representar”.⁷

A escritura de Llansol utiliza-se de ambos os métodos sugeridos por Green: é uma escrita corpórea, afetiva, e é a palavra em seu estatuto de “coisa”^{3/4} palavra-objeto. É, também, comunicação com o ausente, com o silêncio que irrompe nos espaços em branco ou no traço sulcado na folha, traço característico de sua escritura singular. Assim, é o que não se diz, o que não se sabe que dá origem a *Têmia*. *Têmia ou a rapariga que temia a impostura da língua* não quer a hipocrisia que encobre a palavra—“para mim é ponto de honra lutar pelo esplendor da língua” (*Um Beijo...*p.19)—, mas um esplendor que é a escrita sem impostura:

e uma criança do sexo masculino foi concebida, a mesma que, mais tarde, foi deixada à porta ——— e não pôde entrar naquela casa porque a condição social do Senhor era distante da da serva. Concebido, afastado do pensamento, morto, enterrado por um simples olhar.

— *A rapariga que temia a impostura da língua* ainda não tinha nascido, mas sua alma em branco presenciou aquele negror, e achou-o quase igual à escrita habitual dos homens.

(*Um Beijo...*p.21)

O caminho que Llansol escolhe é desconhecido. Situa-se, talvez, no ponto limite a que nos pode levar a linguagem através dessa figura da rapariga que temia a impostura da língua:

há trinta anos saí dali correndo, não só para fugir mas para encontrar *quem sou em Têmia* que crescia debaixo da minha própria pele. Estava aterrorizada pela consciência fulminante de que existem objectos-pessoas, tal como as pessoas que deixam que possuir o dominar trace o seu destino; **possuir o dominar** é o que está inscrito na porta com o nome gravado no metal...

(*Um Beijo...p.32*)

mas uma segunda língua, com parte no céu-da-boca, principiou a nascer-lhe, e foi 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.

(*Um Beijo...p.7*)

A língua transparente que a autora propõe busca a pura absorção contemplativa, a capacidade de captar, de ver o que está diante dos olhos: os objetos, a natureza, os animais, sem substituí-los por nenhuma representação ou interpretação:

porque ao lembrar-me de cada momento, sei que empobreço a minha memória. Ao atentar na sua qualidade, esquece-se a sua quantidade amorfa.

(*Um Beijo...p.34*)

Será preciso ater-se à qualidade, o que nos leva a pensar no conceito de primeiridade, em Peirce. “A primeiridade peirciana trata de estados de percepção cândida, consciência esgarçada, desprendida e porosa, aberta ao mundo sem lhe opor resistência, consciência passiva, sem eu, liberta dos padecimentos do autocontrole e de qualquer esforço de comparação, interpretação ou análise. Consciência assomada pela mera qualidade de um sentimen-

to positivo, simples, intraduzível”⁸:

Tiro o lápis da mão para não escrever — apenas contemplar.

(*Um Beijo...p.103*)

A autora almeja captar o imediato, sem a representação e sem a interpretação (secundidade e terceiridade peircianas) que deturpam a essência, o frescor da experiência. A primeiridade é a qualidade, mas, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria e, aí, já estamos no momento da secundidade. A secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto: ação e reação sem o governo da camada mediadora de intencionalidade, razão ou lei. A terceiridade aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual e corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.

A primeiridade, analogamente ao que persegue Llansol na tentativa de escrever uma língua transparente, é, nas palavras de Lúcia Santaella, “o primeiro presente imediato, fresco, iniciante, original, espontâneo, livre, vívido e evanescente. Qualquer descrição dele deve necessariamente falseá-lo.”⁹ Assim, Llansol se distancia da linguagem simbólica, da terceiridade, na tentativa impossível de atingir a *coisa linguageira*, a primeiridade em estado bruto:

A voz do Pai tem que ser modificada:

Pai nosso,
que estais no céu,
seja feita,
seja feita,
toda a verdade
sobre a vossa figura,
incluindo o negro, o rosa,
e a fidelidade da vossa serva.

(*Um Beijo...p.22*)

ontem deixei nitidamente na mesa uma *imagem em marfim do Padre Eterno*, com a bola do mundo na mão, e uma pomba saindo do coração aberto; hesitei em trazê-la comigo porque a figura minúscula, em marfim,

fazia-me pensar, tenazmente, no olho fechado do Amor. Esse Pai Eterno, de olho fechado, que fingira não ver, não queria trazê-lo comigo.

(*Um Beijo...p.32-33*)

Llansol busca a língua descascada, não sígnica, pois “essa crosta sígnica, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível.”¹⁰ Inseridos pela linguagem no universo simbólico, tornamo-nos seres racionais e produtivos, mas distanciados da experiência sensível, palpável, da categoria da primeiridade. Mas seria possível escrever na primeiridade, já que a escrita é sempre produto e uma elaboraço~o simbólica? Se a escrita da primeiridade é impossível, isso não quer dizer, como observa Lúcia Castelo Branco, que a escrita não possa variar “quanto à sua maior ou menor distância em relaço~o ao paradigma oficial, seu maior ou menor respeito às leis do pai, sua maior ou menor memória do universo pré-discursivo da mãe”.¹¹

Assim, podemos entender a escrita de Llansol como a de uma língua materna, corporal: “a escrita busca resistir à entrada no simbólico, à nomeaço~o, à entrada na Lei do Pai e na ordem social, pois, antes da linguagem verbal social, uma outra linguagem já se produzia entre mãe e criança”.¹² Escrita dos afetos, do amor — balbucios, imagens, palavras *sem impostura da língua*:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não ligues excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua.

(*Um Beijo...p.112-113*)

A Escrita do Amor

Pronuncio estas palavras na água, vendo mal, e passo subitamente a ver melhor no fundo, pois o meio aquoso amplia a ressonância dos pontos ligados e brilhantes.

Têmia entorna a água, e as cenas fulgor lançam-se, em cascatas e paisagens, no tampo da mesa.

(*Um Beijo...p. 76*)

Sem meio transparente não há força exacta.

(*Um Beijo...p.78*)

Llansol escreve num meio aquoso, em que os textos se superpõem e adquirem a transparência da água. Jorge Fernandes da Silveira explicita essa metáfora da seguinte maneira: “água de escrita é uma imagem, uma metáfora do tempo que, quando dita em voz alta, desdobra-se em dois cursos: *água de escrita* (a que está em curso, substantivo presente) e *água descrita* (a que está em curso acabado, em forma de participípio passado)”¹³

Entramos neste espaço sombrio do mundo com patas brilhantes, não sabendo que ela ia entrar no leito das **cenas fulgor**.

(*Um Beijo...p.75*)

Podemos aproximar a escritura da autora e o livro *Fragmentos de Um Discurso Amoroso* de Barthes. As *cenas fulgor ou figuras*, categorias textuais criadas por Llansol, fazem-nos lembrar aquilo que Barthes define como figuras, quando no livro se propõe a falar do amor, *encenando* a enunciação amorosa: o discurso amoroso “só existe em lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias”. E acrescenta: “a palavra não deve ser entendida no seu sentido retórico, mas no sentido coreográfico, ginástico: a figura é o enamorado em ação”. “As figuras são fracções de discurso”¹⁴, e podemos ler, na linguagem fragmentada de Llansol, também figuras (*cenas fulgor*) que ela imobiliza no fulgor mesmo do discurso amoroso. Barthes propõe que se leia o discurso amoroso “sem metalinguagem, como o enamorado em ação, siderado num desempenho como estátua”¹⁵. Podemos perceber, no discurso de Llansol, essa mesma encenação paralisante:

Ser a língua na estátua de um outro, esperar que o mesmo momento se repita. Não o deixar morrer. Estabelecer um elo entre a lei e a leitura, e querer a escrita. Voltar-se para Ana, e deitar-lhe um irmão morto dentro

de um livro para que ela o ressuscite.

(Um Beijo...p.51)

No cimo, a imagem imobiliza-se sob os nossos cflios, e das bordas do papel em que lemos deslizam as lágrimas que não vemos. Eis tudo.

(Um Beijo...p.78)

A escrita apropria-se dos afetos, *contorna* a falta e *suporta* as paixões, pois não se comunica o amor:

— que posso eu dizer-vos que não quebre a incomunicabilidade das palavras de amor?

(Um Beijo...p.49)

produzi, de ouvido, este texto, para não perecer a chorar; não consigo dominar a sensibilidade nostálgica das separações, e esta é uma das separações da linguagem, e da música.

(Um Beijo...p.80)

No livro *O Amor da Língua*, Jean-Claude Milner afirma que “a figura do amor da língua, nós não a encontramos mais, pois ela é aquilo de que a lingüística e a gramática passam seu tempo a se livrar. Guardemo-la, no entanto, na memória, pois talvez ela revele um poder da língua que tem a ver com sua essência”.¹⁶ A escrita, em Llansol, é sua *Causa Amante*¹⁷, amor à língua, aos limites e ao ilimitado da linguagem: “as palavras ficam suspensas, elas dizem, depois param, cumpriram seu papel”.¹⁸ As letras rolam e fazem poesia no silêncio:

Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do

próprio nome:

amor sem m.

amor sem o.

amor sem r.

amor sem a.

fica o silêncio em que vos dareis uma à outra, ponto final da chama”.

(Um Beijo...p.93)

A linguagem se rarefaz em “imagens soletradas”, como tecido esgarçado que mostra o vazio, as lacunas, e deixa, nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes, “espalhadas todas as letras... todas as pétalas... quando o encontro é simultaneamente atração do vazio”.¹⁹

Cabe-nos perguntar por que Llansol não escreve poesia. Encontramos em seu texto várias características da poesia: a preferência pelas imagens, a reificação das palavras, a abolição da sintaxe e o predomínio da parataxe, a ausência de um tempo linear, etc. Mas sua prosa-poema (assim se pode entender sua escrita), diferentemente da poesia, não quer sugerir a realidade, não busca a escrita metafórica: Llansol quer captar o Real impossível, inatingível, inapreensível. O Real é o que “chove do semblante”, como observa Lacan. E o “semblante”, na acepção lacaniana, pode ser aproximado do “fingimento poético” a que alude Pessoa, pois consiste justamente em fingir a verdade da coisa (fingir “o que deveras sente”). Nessa medida, a língua é sempre “semblante”, sempre impostura, pois a palavra não é a coisa que evoca. Entretanto a escrita de Llansol busca exatamente o desvendamento (a ruptura) do semblante, o núcleo de verdade da língua desvestida da impostura:

Numa história, há (ou não há) um momento de desvendamento a que se chama Sublime. Normalmente breve. Como penso que um leitor treinado já conhece todos os enredos, quase só esse momento interessa à escrita. Esse momento, tornado longa sequência sustentadora da vibração explícita, é o nome de escrita. É a face escondida — mas que importa desvendar —, das técnicas narrativas já tradicionais.

(*Um Beijo...p.48*)

“Llansol resgata-nos de todos os vícios em que a literatura mais inócua nos mergulhou”, escreve Antônio Guerreiro na contracapa de livro *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Assim, a escrita não consiste apenas no deslizamento significativo: é também o encontro com a letra. A letra, para Lacan, está no

limite, no litoral, na borda: “a letra não seria literal ao fundar um litoral?”²⁰. E “nada permite confundir a letra—como foi feito—com o significante”²¹. A escrita da *letra* é a escrita das marcas singulares, “onde o singular da mão esmaga o universal”²².

Llansol escreve a sua escritura:

Pego num desses fragmentos, e digo, com depressão profunda:

— Sou eu, neste momento. Soueu.

(*Um Beijo...p.110*)

Sua escrita constrói-se, assim, ao pé da letra, ao pé do lápis:

Ele elucidou-me: — O tapete encarnado é para o lápis, o pé do lápis. O pé do lápis não é, no entanto, quem sou, nem o que se diz, pronunciando-o. É um animal, sem aviário, nem jaula, nem redil .

(*Um Beijo...p.115*)

O quarto ameaçado torna-se a ouvir, e eu vejo que o relâmpago de ‘escrevo, mas não sou escravo’, se dirige, sozinho, para a secretária do escritório, e derruba todos os inúteis auxiliares da escrita — mata-borrão, tinteiro, bloco, jarra convencional, borracha de tinta.

(*Um Beijo...p.116*)

É, também, a partir dos restos da memória, numa narrativa fragmentada, lacunar e poética, que Maria Gabriela Llansol escreve *Amar um Cão*. O livro é editado como na coleção de livros-objeto da editora Colares. O próprio processo de editoração do texto respeita a dicção da escrita de Llansol — é uma carta aberta, endereçada por alguém para alguém:

Este texto é

Para _____

De _____

(*Amar um Cão*)²³

A chamada “o texto que circula”, escrita na contracapa do livro, faz-nos lembrar a análise feita por Lacan acerca do conto *A Carta Roubada*, de Edgar Poe: “uma carta chega sempre à sua destinação”²⁴, e importa mais que ela circule do que a sua mensagem.

Lettre, em francês, significa tanto letra quanto carta, e, para Lacan, “a letra, lê-se como uma carta. Parece mesmo feita no prolongamento da palavra”.²⁵ A escrita da Autora é como a mensagem da carta, precisamente da carta de amor: é a língua dobrada sobre si mesma, pois a carta de amor é a mensagem voltada para si própria, é puramente expressiva e elogiosa, constituída de “eternos monólogos sobre o ser amado”²⁶, como observa Barthes.

Lettre (a letra, a carta), *l'être* (o ser) e *l'autre* (o outro), o mesmo soletrar, apontando, ao mesmo tempo, para o literal da letra, para a palavra enquanto ser e para a imagem, o duplo, o imaginário aquém do simbólico. *Amar um cão* é, pois, uma carta de amor, uma narrativa que privilegia a palavra poética ou a palavra em ponto de letra, como sugere Lúcia Castello Branco: “só assim, a partir da redução da narrativa ao ponto poético da palavra, e da redução da palavra a seu ponto de letra, a seu ponto de p, pode-se renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta”.²⁷

Nomeio-lhe

a tflia, a erva cidreira, a lucialima, o pessegueiro de jardim, o loureiro, a sementeira das plantas aromáticas da Provença, o linho, a salsa, os coentros, a arruda, meio da terra formada por bancos de pedras circulares
— o alecrim, a sálvia, as chagas, o rosmaninho.

(*Amar um...*)

No livro *Amar um Cão*, a narradora vai recusar a luz comum, as convenções, os hábitos do mundo, a linguagem da comunicação:

O que é a luz comum?

É a que ilumina marido e mulher, pais e filhos, sentados à mesa; mas eu, basta sentir-me, um momento, de qualidade inferior à natureza da prata

que poderia alcançar, para afastar a luz comum, e não desejar o fim do combate. Procuo outro lugar à mesa, o lugar ao lado do outro que me estimule e cause medo dizendo, por exemplo, aos que dormem tranquilamente a comer o amor: a abóbada celeste acaba de ruir.

(Amar um...)

Diferentes da luz comum, dos hábitos do mundo, são os *hábitos de servir aos afetos*, e Llansol sugere, em seu texto, que poucos seres humanos têm inteligência afetiva. Assim, evoca, chama por Jade, esse cão que, para ela, é Anjo Sublime:

Eu sou da luz comum, ou uma primeira alteração dessa luz clara? Chamo:— Vem, Jade— mas, com um prazer muito maior, designá-lo-ia por *alma crescendo*.

É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação fora da luz comum que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*: eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim do livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*.

(Amar um...)

Essa aproximação da alma e do amor também é feita por Lacan no seminário *Letra de uma carta de amor*: “a existência da alma pode ser posta em questão, mas é o termo próprio para se perguntar se não se trata de um efeito do amor”.²⁸ A escrita em Llansol é não somente efeito do amor, mas também efeito de um Real impossível, efeito do significante, do que chove do semblante e se ouve ao pé da letra:

— Por que brinca? Por que não brincas?

Por que brincas sozinha?

— Por necessidade de conhecer. De

conhecer-te — respondo.
— Entraste no reino onde eu sou cão.
Pesa a palavra
— Eu peso.
— Desenha a palavra.
— Eu desenho.
— Pensa a palavra.
— Eu penso
— Então entraste no reino onde eu sou
cão — concluiu ele.

(Amar um...)

Desenhando a palavra no seu ponto de letra, pensando a palavra, Llansol nomeia os afetos e escreve o amor. *Um Beijo Dado mais Tarde e Amar um Cão* foram escritos a partir do silêncio das plantas, dos animais, dos objetos, dos humanos, do silêncio que se esconde na palavra:

— as atividades práticas do silêncio são o sossego de sair, a alegria de não interceptar vozes que me falam, e o sentimento de ter um movimento idêntico ao de Jade; também é uma actividade prática do silêncio, a própria descrição do silêncio por meio do silêncio.

(Amar um...)

Para André Green, “a obra é limitada por dois silêncios, o primeiro do qual ela emerge e o outro na direção do qual ela imerge”.²⁹ O silêncio, na escritura de Llansol, imerge nas lacunas do texto, nos espaços em branco, no traço que a autora sulca na página. Emerge da pura absorção contemplativa da primeiridade peirciana, do silêncio dos objetos e dos animais. Partindo do simples olhar, da contemplação das coisas em si mesmas, a autora nos devolve a pureza da língua, num amor à língua ou na busca de uma segunda língua *transparente*, a partir de *uma rapariga que temia a impostura da língua*. Assim, a escrita é um discurso amoroso, um discurso impossível que se faz possível entre dois silêncios.

RESUMO

Neste artigo, pretende-se abordar, utilizando-se de fragmentos de dois livros de Maria Gabriela Llansol, *Um Beijo Dado Mais Tarde* e *Amar um Cão*, a impossibilidade (que se faz possível em Llansol) de escrever o silêncio e o amor. A autora não somente produz uma escritura no sentido barthesiano, como também inventa uma linguagem transparente, não representativa, a partir de *uma rapariga que temia a impostura da língua* e da apropriação da linguagem dos objetos e dos animais.

ABSTRACT

In this article the auctor discusses the impossibility of expressing silence and love through writing (an impossibility that has been possible by Llansol). Fragments from two of Maria Gabriela Llansol's books, "Um Beijo Dado Mais Tarde" and "Amar um Cão", are analyzed in this purpose. In addition to producing a text in barthesian sense, Llansol creates a transparent, non-representative language. The later is based on the experience of a young girl who feared the imposture of language, and also upon the appropriation of language of objects and animals.

NOTAS

- ¹ Os longos traços horizontais e os grandes espaços em branco entre as palavras são marcas escriturais da autora, assim como negritos, itálicos e alterações de grafia presentes nas transcrições.
- ² GUIMARÃES, César. *As Imagens na Memória: fonemas, grafemas e cinemas nas narrativas da contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada). p.252-253. Para Pasolini, ao contrário dos semiólogos de extração saussureana, o signo não possui duas faces ou metades, e sim três aspectos simultâneos: o oral (fonema), o escrito (grafema) e o visual (cinema). Em sua tese, César Guimarães explicita o conceito de cinema em Pasolini: "enquanto na língua escrito-falada o cinema é um dos elementos do signo $\frac{3}{4}$ embora menos privilegiado do que o grafema e o fonema $\frac{1}{4}$, na "língua cinematográfica" (segundo a expressão de Pasolini), ele é o signo por excelência, um *in-signo*, desligado dos dois outros aspectos do signo lingüístico. Essa concepção do signo permite não apenas assinalar a diferença dos procedimentos imagéticos na literatura e no cinema, como também possibilita distinguir, no interior da literatura, diferentes modos de produção

de efeitos imagéticos (conforme o acento que o grafema concede ao aspecto sonoro ou visual).

- ³ GREEN, André. *O Desligamento: Psicanálise, Antropologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p.28.
- ⁴ Ibidem, p.29.
- ⁵ Ibidem, p.30.
- ⁶ Ibidem, p.30.
- ⁷ Ibidem. p.31.
- ⁸ SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica?* 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. p.46.
- ⁹ Ibidem, p.43.
- ¹⁰ Ibidem, p.52.
- ¹¹ CASTELLO BRANCO, Lúcia. Além do Prazer do Texto: sobre o Erotismo na Escrita emina da Contemporaneidade. *Extensão*, Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão da PUC/MG, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 59-64, abr., 1994. p.70.
- ¹² Ibidem, p.69.
- ¹³ SILVEIRA, Jorge Fernandes. Maria Gabriela Llansol: Água de Escrita. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais Literatura e Memória Cultural: Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 1991. v. 3, p.345-348.
- ¹⁴ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. 11.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p.1
- ¹⁵ Ibidem. p.2.
- ¹⁶ MILNER, Jean-Claude. *O Amor da Língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987. p.23.
- ¹⁷ Um dos livros de Llansol tem esse título: *Causa Amante*. Poderíamos pensar que, para a autora, essa causa amante é, justamente, o amor à língua.
- ¹⁸ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. 11.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p.3.

- ¹⁹ LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da Des-posseção; ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Son, 1988. p.119.
- ²⁰ LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: *Che Vuoi*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p.17-32, 1986. p. 22.
- ²¹ *Ibidem*. p.23.
- ²² *Ibidem*. p.25.
- ²³ Todas as referências ao livro *Amar um Cão* virão sem a indicação das páginas, porque esse livro-carta não apresenta numeração das mesmas.
- ²⁴ LACAN, Jacques. *Escritos*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. Seminário sobre a carta roubada. p.48.
- ²⁵ _____ *O seminário: livro 20: Mais Ainda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Cap. 7: Letra de uma carta de almor. p.39.
- ²⁶ BARTHES, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. 11.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p.33.
- ²⁷ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Palavra em Ponto de P. A Psicopatía da Psicose: uma questão de linguagem?* Belo Horizonte: Centro de Estudos Galba Veloso - I.R.S., 1993. p.4.
- ²⁸ LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20: Mais Ainda*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.113.
- ²⁹ GREEN, André. *O Desligamento: Psicanálise, Antropologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p.44.

BIBLIOGRAFIA

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.
- _____. *Amar um Cão*. Colares: Colares, 1990.