



## AS POTÊNCIAS DA ESCRITA DE LLANSOL

Dariete Cruz Gomes Saldanha (UNIR)<sup>1</sup>

**Resumo:** A leitura do diário I de Maria Gabriela Llansol (2011), intitulado *Um falcão no punho*, é um convite ao enfrentamento das potências do texto. Uma escrita que desenvolve a ação na inação. Percorre no fio da navalha entre a filosofia e a literatura, o diário pessoal e a ficção. Diante desses limites, surgem as potências da narrativa. Uma delas, certamente, é o jogo do narrar, a subversão dos elementos da narrativa, a fenda que se abre por trás dos signos lançados nos enredos. A outra se instala na questão da escrita investida de uma autoridade que vislumbra a constituição do ser do texto. Ademais, a ambiguidade do sujeito da escrita desterritorializa a identidade do texto. A leitura analítica de *Um falcão no punho* pretende enfrentar essas potências instaladas na narrativa, mostrando como estão configuradas, sobretudo, como se apresentam nas vísceras da escrita.

**Palavras-chave:** Diário, narrador, texto.

### Notas sobre o diário

De acordo com o dicionário Aurélio (2004, p. 1274), diário é definido assim: “Que se faz, ou sucede todos dos dias; cotidiano, diurnal; Relação do que se faz ou sucede a cada dia; Obra em que se registram diária ou quase diariamente acontecimentos, impressões, confissões,” etc. Essa definição se torna relevantes para pensarmos o modo como Llansol se apropria da escrita de diários para fazer sua literatura. Os diários aos quais faço referência são compostos por livros intitulados “Diários de Llansol”: I – *Um falcão no punho*, II – *Finita*, III – *Inquérito às quatro confidências*, que são estruturados do mesmo modo. Essa leitura se atém ao diário I – *Um falcão no punho*, o qual traz já no título dois significantes que metaforizam o sentido da escrita dessa autora. A escrita de si, fora de si.

---

<sup>1</sup> Acadêmica do Mestrado em Estudos Literários. Bolsista da Capes.

A imagem do falcão nos remete à ave falcão ou *falco peregrinus* – “Ave de rapina que se usava na caça de altanaria. Falcão também recebe outro significado bastante autêntico – Peça de artilharia comprida, que atirava *projéteis* de ferro de cinco a dez libras de peso” (FERREIRA, 2004, p. 1274). *Um falcão no punho* se revela a cada página do diário, tanto no tempo datado de 27 de março de 1979 a 15 de setembro de 1983, como no espaço literário. E o espaço, por sua vez, é duplo da linguagem narrativa, onde falcão alça voos rasantes por meio da escrita. Nesse caso, o espaço físico que situa as narrativas do diário é Jodoigne, Lisboa e Herbais. Em contrapartida, o espaço subjetivo, onde a escrita acontece perpassa a memória, as lembranças e a imaginação da narradora.

A imagem do falcão comporta dois impulsos, o da liberdade por se tratar de uma ave e da força pelo fato de ser uma ave predatória. Em contrapartida, a imagem do punho, parte do antebraço, representa o poder, a força e a contenção. Além desses significados, punho está relacionado aos instrumentos marítimos da navegação. “Punho da amura”; Punho da vela junto à parte inferior do mastro onde se fixa a amura. Punho da escota punho inferior da vela, oposta ao amura, onde se fixa a escolta da vela latina, e que, no pano redondo, é cada um dos punhos inferiores.” (FERREIRA s/d). Os significantes da imagem do falcão apontam para o fenômeno vital da escrita, o paradoxo formado pela imagem de uma ave indomável, e o punho o domador. Ambos são forças tensivas, pelas quais a narrativa subverte a forma do diário transportando-a para o romance.

Retomamos a ideia do diário, da escrita solta, relacionada às cenas do cotidiano, às experiências da vida, de viagem, etc.. Vimos, contudo, que Llansol escreve com uma força expressiva de quem deseja transcender os limites da palavra, sendo de algum modo criadora não somente de um estilo de escrita, mas, sobretudo, de um modo singular de escrever. Um modo no qual a autora intercala a escrita de si pela presença do narrador em primeira pessoa que faz questão de retratar momentos vividos, que coincidem com a vida da autora. Não é fácil distinguir se se trata de Llansol ficcionalizando sua trajetória como escritora, suas viagens, ou se se trata de uma personagem investida de sua história. Porém, é possível perceber a intervenção do real

no fictício e vice versa. A interação entre duas realidades, a ficcional e a real, se dá com a abertura do ficcional para a escrita biográfica. Além disso, a narrativa se abre para outro espaço, o do sonho, em que a narradora descreve seus devaneios sobre a feitura do texto.

Quando Barthes escreve *Notas sobre André Gide e seu diário*, ele aponta para os pontos que aproximam o leitor e os que distanciam ou causam irritação. Isso ocorre pelo fato de o diário trazer em si traços biográficos do autor. No caso de Gide, o diário traz a gênese de seus livros, suas leituras, silêncios, enfim, traços que o identificam. Entre a recusa e o deleite, Barthes (2004, p. 3) afirma que “O *Diário* não é de modo algum uma obra explicativa, exterior, por assim dizer; não é crônica (ainda que em sua trama a atualidade muitas vezes transpareça)”. Acrescenta, ainda, que o diário é uma obra egoísta, “portanto, não se dever crer que o *Diário* se opõe à obra e que não é, ele também, uma obra de arte” (2004, p. 4). Essa afirmação nos reporta ao interesse de Barthes pelo modo como o diário se estrutura como obra de arte, ressaltando, sobretudo, os diálogos inseridos na escrita do que os monólogos em si.

As notas de Barthes sobre as leituras dos clássicos por Gide não se distanciam do que faz Llansol com seus inspiradores, Pessoa, Spinoza, Giordano Bruno, Camões. Simultaneamente, Llansol metamorfoseia-se e metamorfoseia suas figuras. Pessoa, por exemplo, perde o “P” e passa a ser Aossê, Camões passa a ser Luiz Comuns. Os seres metamorfoseados coabitam toda sua escrita; os romances, contos e diários. Essa instigante transposição das figuras em toda a obra atribui a esta um caráter indissociável. Os estudos brasileiros sobre a escrita dessa autora mostra a inquietação do leitor diante da potencialidade de sua escrita. Para Carneiro (1997, p. 51) “sua leitura não conforta, não preenche; ao contrário, desestabiliza, desconforta, além de exigir um pacto com o leitor”. Não se trata de um pacto passivo entre o leitor e a escrita, trata-se de uma atividade em que ambos se interseccionam. De acordo com Carneiro, Llansol quer escrever uma língua não representativa, busca a palavra enquanto coisa. Em decorrência disso, sua escrita transgride o objeto representado, tornando ao invés de representação escrita objeto. Há nesse processo a absorção da imagem representada pela

escrita, afirma Carneiro. Nesse sentido, o texto se distancia da escrita mimética, metafórica, representativa adquirindo consistência figural.

### **O diário da autora**

O diário de Llansol desafia as leis da narrativa, na medida em que quem os escreve se dissolve no corpo do texto, gerando uma série de questionamentos. É o sujeito Llansol quem os escreve de posse de sua experiência pessoal? É a autora Llansol professando sua experiência literária? Uma personagem inserida na figura da narradora? Diante dessas questões, recorremos ao conceito de Barthes (2004, p. 57) sobre o assunto. Ao analisar a novela *Sarrasine* de Balzac, o crítico francês faz alguns desses questionamentos e marca a impossibilidade de sabermos a resposta. Considerando que a escrita seja a neutralidade e a destruição de toda voz, ele afirma que “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, pela qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2004, p.57) O conceito barthesiano de neutralidade da voz no texto está fundado nas teorias linguísticas, que ele utiliza sempre de modo muito particular, nas quais o discurso não é instituído por uma pessoa, mas, sim, por um sujeito do discurso que, segundo ele, as sociedades etnográficas chamavam de “mediador, xamã ou recitador” que domina o código narrativo. O olhar de Barthes para o autor segue a seguinte descrição:

O autor mistificado como vulgo social é inventado pela sociedade, produto ideológico de uma nova geração que acreditava dar novos rumos à literatura. Em *Um falcão no punho*, a ambiguidade recobre a presença do autor, na medida em que se trata de diário, gênero textual em que normalmente são escritos os relatos íntimos, de viagem ou de experiências vividas por uma pessoa. O cuidado com que a narradora expõe suas escritas, esperando fazer dela um ser, também reforça a ideia de uma obra suspensa que ainda não tem legitimidade, mesmo porque se trata de uma obra contemporânea, que ainda está em fase de formação da fortuna crítica. Assim, a narradora se afirma em

relação ao que escreve: “eu vivo, nem me voltaria com igual acuidade para a obra suspensa que vai seguir” (LLANSOL, 2011, p. 13). A afirmação do eu que vive a experiência da escrita suscita também pensamento da autora sobre sua obra.

As faces desse suposto autor são transitórias; ora aparecem nas marcas de suas experiências como escritor, ora deixa aparecer nas marcas das experiências pessoais. De acordo com Blanchot (2005, p. 14), “toda narrativa, mesmo que apenas por descrição, procura dissimular-se na espessura romanesca.” Llansol se apodera dessa técnica, na sobreposição do real e do imaginário, exatamente nessa transição que transgride também o sujeito da escrita. Nesse confronto, a linguagem encontra sua face no espelho, a escrita de si mesma:

Reinício o trabalho, e a experiência, a definir-se, dos *Contos do Mal Errante*: momento de medo interior, de não saber dar o tempo adequado ao que estou para dizer, e que o livro amadureça antes do tempo próprio (LLANSOL, 2011, p.77).

O relato da experiência da narradora transcende a realidade no espaço da narrativa, mostrando o trabalho de uma escritora, ou melhor, a sua reflexão sobre sua própria escrita. A apropriação da própria obra, dos corpos de seus livros, é um jogo singular na escrita dessa Autora que nos remete à escrita de si. Llansol entra na sua obra e faz dela um espaço onde experimenta a vitalidade da linguagem, o que torna confuso para o leitor definir de fato quem narrar, se é uma narradora escritora, ou uma escritora narradora ou ainda, uma personagem criada sob o pastiche da vida de Llansol. Em *Um falcão no punho*, o autor mostra-se num dos enredos do diário por meio da descrição do sentimento que o envolve num determinado espaço. Porém, isso também parece fazer parte de um jogo de simulação, no qual não se sabe se é a autora Llansol ou se é uma simulação da personagem autora, que proclama o discurso. O fio tênue separa os dois. Conferimos isso nesse recorte:

O sentimento mais agudo que experimentei, e que me aperta ainda muitas vezes é o de não ter para onde ir, de ter sido cercada pelo desejo de mover-me sem fim; lembro-me do tempo em que crescia (1935-1940), e em que vivia confundida pela convenção familiar da infância, chamava a mim mesma “corça prisioneira”; eis a verdadeira natureza do meu espírito. Sou um peso vasto para quem tenha a bondade de fazer-me companhia e, se adquiri e conservei o conhecimento da arte de escrever, foi por necessidade, tendo

descoberto que a escrita e o medo são incompatíveis (LLANSOL, 2011, p. 14).

A primeira pessoa do discurso, no trecho citado, mascara o sujeito, produzindo uma dupla interpretação: a do autor dissimulado na personagem para criar o texto, ou a da personagem tomado pela vida do autor. Conforme o conceito de Barthes, a escrita teria assumido um sujeito vazio, fora da escrita que transforma sua experiência em texto. De um lado Barthes alerta para a morte do autor e o nascimento do texto, que é plural, simbólico, estruturado pelo fio da linguagem; por outro lado, recupera a figura do autor, ou pelo menos recoloca a subjetividade em cena, num livro como *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003).

Foucault, por sua vez, pergunta: “O que é um autor?”, acenando para uma questão exterior ao texto, a função do autor na estrutura textual e social. Assim, as suas considerações abrangem o status coletivo, a relação vital do autor com a obra. Essa é uma questão latente na teoria da literatura. E uma das formas que se encontrou foi buscar pelo viés da escrita o lugar do sujeito que escreve:

Na escrita não se trata de manifestação ou exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração do sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer. [...] A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. (FOUCAULT, 2009, p. 268-269).

Esse espaço do desaparecimento do autor é também o espaço do nascimento da linguagem. Nesse jogo da escrita com a morte, vale transcender, e não mais representar, por isso a viabilidade da morte é o início vital do texto. Nessa relação, os traços particulares do autor são anulados no curso da linguagem. No entanto, essa técnica malogra, se o texto tiver parentesco com a biografia do autor. Essa noção de desaparecimento apontado por Barthes e Foucault pode ser apontado como o nó da escrita de *Um falcão no punho*, pois não podemos afirmar com autenticidade de que se trata de dados referencias, sobre a vida da autora, mas certamente pode-se dizer que a narradora escamoteia essa ideia. Faz isso quando revolve o seu passado, buscando na memória cenas da infância, dos primeiros anos do liceu, datado em 1936 e seu contato com a literatura.

Ainda em relação ao processo de escamoteamento da voz discursiva do texto, a narradora abre um novo espaço do agora continuando: “Mas, da angústia desta noite, que abre para outro dia de chuva, houve uma só conta e produto final: uma narrativa – *Contos do mal errante*.” (LLANSOL, 2011, p. 54) Trata-se de um livro de contos de Llansol, composto de fragmentos de narrativa. Assim, retornemos à pergunta: quem está narra o diário? Sem dúvida, a narradora é uma escritora, que introduz sua técnica, transitando entre o real e o irreal pelo sacrifício da morte. Tendo a certeza de que se trata de uma escritora, podemos afirmar que se trata de Llansol? Com base em quais afirmações?

No espaço tempo ficcional, não há lugar para a pessoa. Llansol abre o espaço para a metamorfose. Blanchot, ao descrever o segredo da escrita de Proust, diz que “[...] embora ele diga “eu”, não é mais Proust real, nem Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra do narrador tomado do personagem do livro [...] (BLANCHOT, 2005, p. 21)”. Em *Falcão no punho*, a narradora, imbuída das características empíricas de Llansol, lança-se no jogo, mostrando que a experiência exposta não tem apenas valor pessoal, mas assume um compromisso literário. O conhecimento da arte de escrever, a conservação desse conhecimento inserido nos acontecimentos da vida. Nesse confronto entre o autor, pessoa da Llansol, e o sujeito da escrita, é preciso ficar atento aos espaços deixados no texto. Na medida em que a narradora narra cenas do cotidiano, percebe-se uma transgressão dessas cenas para cenas da escrita literária por meio da intertextualidade com autores que fizeram escola. O caso mais claro em Llansol é a referência a Fernando Pessoa.

Essa questão bloqueia nossa certeza sobre quem narra, mas lança uma luz sobre as discussões teóricas em torno do assunto. Para Foucault, o assunto não pode permanecer nessa repetição de desaparecimento do autor. Ele sugere alguns procedimentos que viabilizam o desvendamento da questão ou, ao menos, sustentam a origem dessa ausência.

O que seria preciso fazer é localizar o espaço deixado vago pela desapareição, seguir atentamente a repartição das lacunas, das falhas, espreitar os locais, as funções livres, que essa desapareição faz aparecer. (FOUCAULT, 2009, p.271)

O desaparecimento do autor para Foucault acarreta uma série de problemas em torno do nome autor. Uma delas é a relação com o que nomeia, a função que ocupa não como descrição, ou elemento do discurso. Para ele, “o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Isso implica diretamente no status do discurso numa dada cultura. Tal função incide diretamente nos textos literários, considerando seu caráter extrínseco ligado ao autor. Nesse caso, Foucault aponta para as descrições e designações que estão ligadas ao nome do autor. Por outro lado, a crítica tratou de amenizar isso, voltando suas análises para o interior dos textos. Outra função apontada, talvez a que mais nos interessa, “O autor é, igualmente, o princípio de uma unidade de escrita” (FOUCAULT, 2009, p. 278). A partir desse princípio, podem ser explicados alguns conflitos em relação à obra, que geralmente estão ligados à vida pessoal do autor. Alguns textos podem ser especificamente explicados pela autoria, por exemplo, o diário, a carta; outros, por sua vez, não possuem autoria. Nesse sentido, o autor pode ser visto com ser divino, aquele que tem o poder da criação.

Considerando o princípio de unidade da escrita, o espaço da desaparecimento do autor na narrativa do diário é preenchido pela aparição do sujeito investido de um conhecimento filosófico da vida e da literatura. Não se trata de um herói, mas de um sujeito preocupado com a sucessão, com o caráter dos seus textos e sua sucessão na história. O sentido dessa sucessão vem da esteira da descendência, da qual o texto deixa pista e que já mencionamos: Fernando Pessoa, Spinoza, Bach e outros.

Ao narrar seu desconforto, seu isolamento em Herbais, sua atração pelo diário, o sujeito também compartilha o cotidiano de um escritor em processo de criação. A narrativa configura um experimento, em que a narradora mostra sua técnica de criação: “A personagem da árvore é o que falta em Herbais; não recinto fechado que seja um pára-fogo, ou um paraíso dos seres dentro do isolamento;” (LLANSOL, 2011, p. 76). Nesse recorte, a escrita reconstitui os elementos da narrativa, a personagem da árvore, um ser da natureza que diante da lógica não tem ação. A narradora propõe uma ação nessa natureza inerte, do mesmo modo que resgata o diário, muito próximo do diário de viagem, como gênero da escrita literária do presente. A aproximação do diário de





viagem e ao mesmo tempo a distinção entre o diário de cada tempo e lugar mostram indícios da metamorfose dos gêneros textuais.

O diário de Jodoigne, **diário da árvore**, sustinha o movimento para si. O diário de Herbais, diário da reclusão no prado pelo feio, é atravessado por uma corrente vibrante onde vão desembocar imagens populares – os sonhos. (LLANSOL, 2011, p. 76).

O diário de Jodoigne inicia o relato diário, no qual a narradora se insere na natureza das coisas vivas consistentes em um determinado tempo e lugar. A noção de tempo e lugar se alterna com a objetividade e a subjetividade. Do mesmo modo estão colocadas as estações do ano, o tempo pela fase da lua, e o tempo cronológico marcado nas páginas do diário. Os dados objetivos estão no corpo da escrita marcados pela metalinguagem, recurso utilizado para reconstituir a literatura portuguesa, mergulhando na historicidade. Mas não se trata de metalinguagem no sentido de mera referência; a técnica é construir uma escrita fundada no modo singular da autora. Distante da literatura que antecede a sua, o intento é imprimir-se no corpo da escrita. Nesse sentido, a autora mostra a consciência do espaço em que se insere, o território amplo da literatura portuguesa.

eu creio que Portugal é um território de viagem, estelado, ou com a configuração das estrelas, pelo itinerário dos portugueses, fugitivos, judeus, comerciantes, imigrantes, ou navegadores; tal é a árvore genealógica desenhada à margem da literatura portuguesa. (LLANSOL, 2011, p. 12)

O impulso da escrita nas linhas dos diários é uma espécie de gestação, já que o texto é esperado como um ser. E a escrita parece não seguir a linha evolutiva ou sucessiva da literatura portuguesa, mas um resgate da literatura no último suspiro. Assim, na narrativa, a escritora Llansol descreve o processo criativo da escrita, apontando o esvaziamento da vida do sujeito que escreve e o êxtase do sujeito do discurso:

Mas sinto-me atraída para os diários, não escritos atualmente pelo meu próprio punho mas como se eu já estivesse distante, e fosse suposta a minha vida por fragmentos, e em forma de caminho convertido em livro.



O diário é o pano com que se faz a limpeza dos anos; de mais real que os outros textos, é a sua configuração de moeda – o preço. Escrevo à máquina sem rasuras, não há manuscrito do texto final.

Já minha vida é tão isolada, distanciemo-la para a alvura desses diários; no seu fundo existia uma figura que escrevia sobre outras mas que agora vai buscar a elas o seu alívio. (LLANSOL, 2011, p. 76)

A desapareição não ocorre de imediato. Pouco a pouco, a voz da autora cede lugar à voz metamorfoseada da escritora do diário. Ao ser tomada pela voz da narradora, a narrativa entra em seu êxtase ficcional, amparada por traços ficcionais que configuram o caráter fragmentado e metatextual da estrutura da narrativa do diário. Nele os elementos romanescos circulam livremente, mas não funcionam na forma de um romance tradicional. Mas como se configura um romance, na atualidade? Llansol lança um questionamento justificando o enquadramento de seus livros no gênero romanesco, “Mas o romance, antes de ser um gênero literário definido, não foi, e não continua ser, nome genérico de narratividade?” (LLANSOL, 1994, p. 117-118). A integridade do gênero não está expressa no caráter da escrita, mas é preciso pensar que estamos tratando de literatura contemporânea; um período em transição, em que os conceitos permanecem indefinidos. Há uma reformulação de ideias, reabertura de diálogos com a tradição e diálogos com todas as tipologias textuais. Há uma preocupação com o corpus ainda em definição. Para Agambem (2010, p.59), o contemporâneo é a singular relação com o próprio tempo, que abre e adere e este, mas dele toma distância. Assim também o gênero romance: singular relação com o próprio do tempo, que abre e adere a este, mas dele toma distância?

### **A narrativa de *Um falcão no punho***

A narrativa de Llansol exprime a expressão do instante narrado. Composta por minienredos, a introspecção do sujeito reflete a experiência da escrita e da vida. A vida não está fora da narrativa, assim como a narrativa não está fora da vida. Isso fica evidente na ambientação do fragmento narrado.: “Herbais, 20 de outubro de 1982/

Manhã cheia de sol, em contraste com a atmosfera pluviosa dos últimos dias, querer escrever *Contos do mal errante* é a minha resposta luminosa à manhã” (LLANSOL, 2011, p. 77).

As descrições dos espaços são constantes, lembrando os romances realistas. As personagens, por sua vez, são figurativas, vindas de outras narrativas da mesma autora, como Isabôl de *Contos do mal errante*, Jade, o cão do romance *Amar um cão*, Fernando Pessoa (Aossê) e outros. Augusto, que aparece no relato do dia 07 a 11 de junho, e nas diversas páginas seguintes, é uma figura que a narradora expõe explicitamente no texto de 20 de outubro de 1982: “O regresso ao corpo de Augusto ontem não podia passar despercebido nesta hora do diário” (LLANSOL, 2011, p. 77). Este regresso mostra um retorno a algo inacabado; a figura de Augusto em construção suscita outra questão que é o poder da narradora em criar suas figuras. “Exposição dos móveis feitos pelo Augusto, na sala oblonga da Estufa, que nosso primeiro quarto em Jodoigne.” (LLANSOL, 2011, p. 16). Nesse fragmento, Augusto é um ser, ao mesmo tempo em que é também um fio estruturante, aquele que organiza os demais elementos. Marfolho, o gato de dois meses, também participa desses enredos com os olhos machucados, divide o espaço descrito pela narradora. A figura do gato junto a um questionamento – “Como evoluirá a doença dos olhos de Marfolho?” (LLANSOL, 2011, p. 16) – permite pensar na imagem de um porvir do livro: o gato ainda pequeno, abandonado pela mãe que não tinha leite para alimentá-lo, estimula o conhecimento da arte de criar. Esses fios estruturantes da narrativa são também da vida da autora, mostrada nas fotos que acompanham o livro *Um falcão no punho*, o que torna ainda mais intrigante o processo narrativo, em que as figuras saem da vida real e tornam-se seres de linguagem.

A disposição dos significantes aponta para a técnica da escrita, a seleção e combinação. Mas há uma crise instalada, a figura de Marfolho, faz refletir sobre a criação de ser que é o texto. Do não poder curar, fazê-lo viver, do mesmo modo como aconteceu com o jardim, lá fora da casa, que emergiu sua desordem. Em “O encontro inesperado do diverso”, escrito na ocasião do recebimento do grande prêmio do romance e da novela concedido a *Um beijo dado mais tarde*, Llansol expressa sua técnica de escrita do romance, para que este gênero não caia no abandono. A autora

questiona os princípios que fundamenta esse tipo de escrita: “O romance, antes de ser um gênero literário definido, não foi, não continua a ser o nome genérico da narratividade?” (LLANSOL, 1994, p.118). Tais questionamentos se justificam pelo modo como sua escrita se desenvolve e também pela maneira como a autora reconhece a escrita, referindo-se a ela a todo o momento como a criação de um ser. O ser, em que a autora quer transformar seu texto, é o resultado do trabalho da tensão da escrita levada ao limite de sua significação, em que os significantes abandonam seus significados estabelecidos e preenchem de um novo significado concedido fora do espaço convencional da escrita: “Havia quem, nesse mesmo instante, estivesse verdadeiramente preocupado em que o ser do livro – a vossa história – tivesse sido dado à luz” (LLANSOL, 1994, p. 117). A tessitura de seus textos é composta por essa desordem, pelo fio que perpassa as páginas relatadas em forma de diário. As coisas do cotidiano escondem arestas profundas no espaço da literatura de Llansol. As arestas são pontos que evocam o pensamento, a inserção do leitor, os questionamentos deixados no texto, os espaços vazios, a falta de uma palavra:

Depois estou deitada na cama, entre o homem e a mulher; o homem toca-me, e a mulher sobressalta-se. Encosto-me a ela, e pergunto se tens filhos.

- Tenho três.

Da representação involuntária do sonho passo para o nascimento de *Ana Peñalosa*. Isto é, mergulho numa nebulosa impelida por um intuito de decifração: “se eu obtiver um instrumento óptico adequado, virei a conhecer a composição da nebulosa”. (LLANSOL, 2011, p. 18)

Os elementos cotidianos presentes no texto fazem parte do jogo atrativo com os fluxos de memória, as lembranças, os sonhos, que lançam a escrita para o *espaço puro*. Nesse espaço que sobrepõe o real, o mergulho é o movimento do tempo destruidor que impedia o acontecimento. Blanchot (2005, p. 14) define esse espaço como o lugar em que o movimento da existência não apenas pode ser compreendido, restituído, experimentado e realizado. Para entrar nesse espaço, a narradora situa vários espaços reais, a cama, a própria posição do ser, deitado, como numa entrega ao que está por vir, nascimento de Ana Peñalosa, personagem do *Livro das comunidades* (1977). Em outro dia, Herbais, 16 de agosto de 1981, o tempo real e as memórias se misturam;



Herbais, 16 de agosto de 1981

Hoje, passada a madrugada, continuei o dia com a minha parte mais sombria; soltaram-se-me as minhas recordações, presentes, passadas e futuras, e não encontrava o caminho linear entre elas.

Não só importa escrever **sucessivamente**, mas saber quem me sucederá numa constelação de sentidos.

O que é a descendência?

A seiva sobe e desce numa árvore, estende-se pelos ramos, e é regulada pelas estações; eu e a árvore dispomo-nos uma para a outra, num lugar por nomear. Este lugar não tem uma significação de dicionário, não transmigrou para nenhum livro.

Agora o sol, o solo, a solo encadeiam-me nas palavras. Nesta madrugada aproximei da certeza de que o texto era um ser. (LLANSOL, 2011, p. 45)

A experiência contada pela narradora constitui sua forma de escrita: os cortes das frases, a não linearidade, o encadeamento dos entrecortes e a constelação de sentidos gerados pelo texto. Esses sentidos são sugeridos na subjetividade do pensamento empírico do sujeito, como a partir da materialidade da escrita. E, questionado sobre a descendência, ilustrado pelo esquema rizomático da seiva da árvore e das estações, ou seja, o movimento e o tempo. Ao comparar-se com a árvore, num processo de diluição de matérias distintas e composição de outra, ela revela a imagem da escrita, do caráter intertextual da literatura. Mantendo o olhar sobre o tempo, a literatura dialoga com suas raízes.

O tempo situa, apropria e desapropria para constituir uma realidade nova, a da narrativa. No fragmento citado, ele se divide no tempo cronológico, demarcando a data e o local, o tempo presente para a narradora (madrugada), passado (as recordações) e o futuro, (o suceder), o tempo por vir. A noção de tempo percorre todo o diário, sistematizando as anotações sobre a experiência de escrever. “No seu calendário deve impor-se imediatamente a noção de noite – uma semana, um mês, um ano de noites. Sem o calendário o fluir do tempo deve parecer-lhe incomensurável” (LLANSOL, 2001, p. 09). Esse elemento temporal endossa o estilo de diário, das horas menos prováveis da escrita, do tempo que revira a vida e se coloca novamente presente. Um lance com o tempo recobra a necessidade de narrar, “a fase constante de não querer

senão olhar com atenção, e ler, passar dias e dias a interrogar livros [...], enfim fazer falar com o tempo quem é menos mudo, e alcançar uma coisa que se deseja.” O tempo é explorado por Llansol com rigor e originalidade, transpondo para o texto imagens espaciais, de determinada data, como os diários de viagens, que não deixa de ser um pouco característico. Mas ainda assim, resta uma dúvida sobre a conversão do gênero. Em relação ao diário e romance, será possível haver uma fusão entre os gêneros?

Não vejo prudência em responder a essa questão, mas a própria Llansol já nos acena sua opinião sobre a escrita. *Um falcão no punho* impunha a força com a qual a escrita tenta não se deixar morrer. Em *Lisboaleipzig 1 – o encontro inesperado do diverso*, a autora se lança em *Para que o romance não morra*:

\_\_\_\_\_ escrevo,

Para que o romance não morra.

Escrevo para que continue,

Mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,

Mesmo que chegue a duvidar se ainda é ele,

Mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,

Mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear. (LLANSOL, 1994, p.116)

No trecho citado, vemos a questão do autor em confronto com o escritor. A autora se pronuncia defendendo veementemente suas verdades sobre a escrita. Num discurso tão persuasivo que não nos deixa duvidar do seu objetivo, não deixar o romance morrer, “escrever para não morrer” como dizia Blanchot (In FOUCAULT, 2009, p.47). A presença da autora é tomada de uma força criadora impulsiva, de um modo que antecede a escrita de seus diários, sendo que para essa escrita ela se nutriu de várias leituras para depois disso criar sua obra. Barthes (2004, p. 61) confere ao autor e à obra uma relação íntima, “Considera-se que o autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está na obra na mesma relação de antecendência de um pai para com o filho”. Essa imagem é lançada no discurso que ela faz ao receber o prêmio do romance *Um beijo dado mais tarde*, destacando, assim, a preocupação de

outros com o ser do livro. E, ainda sob a voz da autora, conhecemos o processo do nascimento do ser, na imagem de uma criança. Em contrapartida, ela fala dos estados de esvaziamento do eu:

Porque, por detrás das histórias, por detrás da magia do “era uma vez...” do exótico e do fantástico, o que procuramos são os estados do **fora-do-eu** tal como a língua o indica, ao aproximar **existência** e **êxtase**, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar. (LLANSOL, 1994, p.118)

Os estados do fora-do-eu, a ausência do autor para dar vida ao texto, são processos violentos da escrita, “é fazer desaparecer a lembrança de si próprio, desligar-se da vida que possuiu” (LLANSOL, 2011, p. 72). Em *Um falcão no punho*, esses estados do fora-do-eu são uma das potências da narrativa, a entrada no espaço vazio onde acontece a ação de narrar. O processo narrativo potencializado nos relatos oníricos, nos quais a narradora tece o fio do texto. Os significantes estão deslocados para o sentido dinâmico do texto, é a ação na inação. A ação do acontecimento da linguagem, em que as palavras são evocadas a se materializarem no texto. Alguns relatos são sonhos e esses sonhos são recuperados em outro dia do diário, não como lembranças, mas como acontecimento.

Para Foucault (2009, p. 268), “a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida”. Trata-se de uma ausência voluntária consumada na existência do escritor. Longe de afirmar esse desaparecimento, Foucault questiona a noção de obra, pois se existe uma obra, certamente existe um autor ou escritor. Entrando nessa questão surge outra: pode-se considerar obra tudo que o autor escreve? Foucault afirma não haver uma teoria que defina obra. Esse é mais um dos entraves sobre a existência do autor. O sacrifício na escrita de Llansol configura-se na tentativa de se ausentar e fundar uma escrita que não se enquadra aos gêneros existentes. Mas é uma escrita latente que transita pelas “cenas fulgor”, como ela mesma designa os momentos vibrantes de sua escrita.

Assim, Llansol insere sua escrita no espaço duplo infindável da linguagem, da transitoriedade para o eterno. Insere nos espaços da escrita a instabilidade, o significante vacilante. O que menos importa é o significado literal da escrita. Vale, sobretudo, o



efeito provocante que essa escrita causa no leitor, ao qual ela reserva sempre um espaço, um sinal, uma pista em sua escrita.

## **Referências**

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

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Inéditos 2 – Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho** – Diário I. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.

\_\_\_\_\_. **Lisboaleipzig 1: O encontro inesperado do diverso**. Lisboa, Rolim, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. IN: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.