

# Crítica e estranheza na narrativa poética de Maria Gabriela Llansol

Juliana Braga Guedes<sup>1</sup>

**Resumo:** A obra *Um beijo dado mais tarde* [1990], escrita por Maria Gabriela Llansol, autora portuguesa, é composta por seis capítulos que desviam de uma ordem romanesca tradicional. A estranheza é, por excelência, o assunto dessa análise e sua noção formula críticas sobre a arte e os conceitos canônicos pré-estabelecidos por uma tradição literária dos gêneros, principalmente, o narrativo. A experimentação da narrativa poética da escritora portuguesa reside na desorientação textual, que desvia as palavras de um lugar seguro - chamada por uma das personagens de "a impostura da língua". Além disso, esse estudo trata da escritura, não mais subordinada a uma ordem da língua cotidiana.

**Palavras-chave:** Gênero narrativo; Arte; Estranheza; Língua.

**Abstract:** The work *A kiss given later* [1990], written by Maria Gabriela Llansol, Portuguese author, is composed of six chapters that deviate from a traditional romanesque order. The strangeness is, par excellence, the subject of this analysis and its notion formulates criticisms on the art and canonical concepts pre-established by a literary tradition of the genres, mainly, the narrative. The experimentation of the poetic narrative of the Portuguese writer resides in textual disorientation, which diverts the words from a safe place - called by one of the characters of "the imposture of the language." Moreover, this study deals with writing, no longer subordinated to an order of everyday language.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras. Professora de literatura do Instituto UFC Virtual. E-mail: guedesbjuliana@gmail.com

**Keywords:** Narrative genre; Art; Strangeness; Language.

## 1. Introdução

A obra *Um beijo dado mais tarde* [1990], publicada pela editora portuguesa Rolim, escrita por Maria Gabriela Llansol, é composta por seis incomuns capítulos. Cada um deles vem acompanhado, no início, por um “prólogo” e as ações estão totalmente repartidas por uma sequência particular de enumeração. Dessa forma, as entradas dos capítulos, i.e., os prólogos, possuem um tema trágico, a partir do conceito clássico<sup>2</sup> que conhecemos, e elementos diferentes e misturados divididos ao ritmo da narrativa, totalmente fragmentada e despedaçada, para nos desviar de uma ordem romanesca tradicional com começo, meio e fim. As principais qualidades da escritura llansoliana são: palavras em itálico, traços estendidos como cortando a “fala” do texto, linhas com espaços vazios, letras em caixa baixa no início de parágrafos, aspas utilizadas para ressaltar um monólogo, passagens de estrutura lírica e trechos em branco como pausas ou intervalos de pensamento.

A narrativa de Maria Gabriela Llansol traça um destino atormentado, bonito por ser indecifrável, e sem qualquer tipo de sujeição dita lógica, ou seja, em *Um beijo dado mais tarde* não encontramos um fim visado ou estórias que se concatenem para um centro unificador. Esse estudo pretende refletir sobre essa exigência de finalidade do gênero narrativo e aprofundar a composição da obra de arte literária, principalmente, a partir da estranheza ocasionada pelos elementos intrínsecos à obra em questão, por muitos críticos, dita hermética, mas este termo, apenas, evoca uma espécie de zona de conforto da qual pretendemos nos afastar.

A laboriosa legibilidade da escrita de Llansol está desde as imagens conflitantes criadas, até a liberdade da construção frasal, entre uma linha e outra. Linhas essas constantemente entrecortadas. Assim, por não se aprisionar em sintagmas gramaticalmente “corretos”, a narrativa acumula tonalidades mais desafiantes.

O desvio da ordem, nessa obra em análise, fica bem próximo de um automatismo da escrita, prática muito usada pelos vanguardistas surrealistas. Com isso, as técnicas, que operam a escrita llansoliana, tornam-se experimentos da própria narrativa, como se fossem metanarrativas, e ficam bem distantes de um

---

<sup>2</sup> Prólogo é um termo que provém da língua grega e que se refere a um pequeno discurso, no qual se desenvolve ideias preliminares sobre o assunto que vai crescer no desenrolar da obra. O prólogo forma uma das partes principais da tragédia clássica grega, como uma espécie de introdução e preparação para a entrada do coro antecedendo as cenas principais dos atos. O prólogo faz a exposição do assunto a ser tratado. No entanto, para alguns teóricos literários, o prólogo seria apenas um paratexto. Llansol usa o prólogo para apresentar um acontecimento trágico desconcertante e, em seguida, a narrativa segue um curso, não necessariamente, para desenvolver o assunto do prólogo, mas para apresentar ações repletas de incertezas, misturando diversos gêneros, tais como: teatro, poesia e prosa.

encontro marcado com um desfecho, elemento característico do gênero narrativo tradicional. Na “errância”<sup>3</sup> do ato de narrar, busca-se um fio, não mais condutor, mas um outro, que não aprisiona elos, antes os pulveriza, como, por exemplo, o fio de Ariadne, no labirinto do Minotauro, que abandona o fio, para abraçar o próprio caminho desconhecido do labirinto, i.e., esse fio, no romance de Maria Gabriela Llansol, deixa aberto as possibilidades de uma construção narrativa outra: um gênero modificado, ao mesmo tempo, “errante”, narrativo e lírico (poético).

As instituições acadêmicas mais tradicionais, que formularam o pensamento canônico, pontuadas pela divisão tripartida dos gêneros em: narrativo, dramático e lírico, ainda desejam manter a dominação de um *telos*, capaz de impor uma verdade indissolúvel, confiscando para si uma garantia dos sentidos das coisas. Entretanto, com o barroco e, mais tarde, com a modernidade, a doutrina dos gêneros literários foi questionada e, até hoje, há obras quase inclassificáveis pelo seu teor de hibridismo, é o caso de *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol. Com isso, é descoberto, na desmesura das intermitências da composição do romance em estudo, os contornos vacilantes presentes na sua diegese, não mais clássica, e a apresentação da “errância” como *modus operandi* na obra de arte literária contemporânea: ressignificando os objetos da narrativa, despossuindo o mundo fictício e misturando os gêneros literários, transgredindo as características preservadas pela teoria clássica dos gêneros. De acordo com Lopes (2012, p. 41):

A vontade de comunicar do artista, quando não conduz à imposição de uma vontade codificadora apenas cria uma maneira de dizer e um dizer sem maneiras, sem garantias, impulso de deslocação sem ponto de partida fixo.

A poética de Maria Gabriela Llansol encontra uma forma própria de agrupar as maneiras de dizer o seu enredo e se afasta dos padrões romanescos e ficcionais tão bem alinhados e descritos pela teoria clássica dos gêneros. O escrever da escritora lusitana agencia forças tão enigmáticas, que aquilo encontrado fora de uma finalidade, ausente da técnica tradicional de se narrar, é denominado estranheza. Por

---

<sup>3</sup> Termo usado em entrevistas dadas por Llansol, como também, em obras críticas da portuguesa Silvina Rodrigues Lopes. A “errância” é explicada através da “teoria da des-posseção”, esta criada por Silvina Rodrigues Lopes (2013), na qual se busca uma nova relação com a leitura dos textos de Llansol. A “des-posseção” se refere a essas mutações de sentidos na língua literária nas quais os objetos não serão mais reconhecidos (possuídos) por seus nomes ordinários, sequer ordenados por uma tipologia classificatória. A “errância” é uma forma de pulverizar as ações do romance e deixá-los livres por um fluxo incomum de ideias, possíveis apenas através da escritura e do uso da língua literária. Portanto, a relação de errância será evidenciada ao despedaçar os tecidos e os objetos, aplicando-lhes novos sentidos, dessa narrativa indeterminável e incomensurável.

isso, a imprevisibilidade da obra de arte literária trabalhada em *Um beijo dado mais tarde*, vinculada a uma estranheza da escritura e dos elementos empregados, para alcance das “errâncias”, serão pontos a serem processados para o entendimento da narrativa poética de Llansol. Portanto, a estranheza será, por excelência, o nosso lugar de apoio e criticará os conceitos canônicos pré-estabelecidos nas instituições acadêmicas e manuais de literatura.

## 2. Obra de arte literária e o canto das sereias

A estranheza é a noção que aproxima a escritura de Llansol de um pensamento crítico sobre o conceito de que a arte literária pode ser desprovida de qualquer norma ou sistema. A estranheza formula outros sentidos na narrativa, rompe ordens, rejeita normatizações ou generalizações. A obra de arte literária contemporânea deixa de ser imitação ou representação da natureza e assume outras variações, para abordar um modo próprio, no qual demonstre os mecanismos que compõem a estrutura do texto literário. Dessa maneira, é através das vozes “errantes” da escrita de Llansol que surgirão presenças transfiguradoras do humano e os objetos serão incomuns, pois receberão outras nomeações e funções. Vozes muito próximas do inumano “Canto das Sereias”, mito grego, que não satisfará a felicidade dos navegantes (leitores) e deixará no ar um som estranho, mágico e periclitante ao homem. O canto desses seres marinhos, embora muito sedutor, ocasionava confusão, pois apenas dava a entender alguma coisa e despertava no insólito uma potência secreta e enigmática. Assim é o escrever llansoliano, repleto de sons, imagens e vozes que se destinam a vorazes cenas as quais formam figuras em movimentos ondulatórios, sem jamais encontrar um porto seguro, uma finalidade, não havendo, assim, uma felicidade encantada, apenas restando uma estranheza. A narrativa de Llansol é similar ao canto das sereias, pois temos a certeza da condução de algo desastroso, muitos se afogam, encantados pelo cantarolar, outros escapam, como Ulisses, i.e, os leitores podem se asfixiar nas palavras conduzidas pela trama de *Um beijo dado mais tarde* e ficarem perdidos nessa tentação, ou, buscarem na estranheza o elemento de resistência, uma saída do terrível encanto. No prólogo do “I Capítulo”, intitulado *A Morte de Assafora*, as imagens são entorpecidas, quase sem rumo aparente:

\_\_\_\_\_ 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 pelo 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. (LLANSOL, [1990], p. 07, grifo  
da autora).

A cena chega com uma ação simples de prender um animal a uma árvore observada pela narradora. O canto inumano da cabra, que lembra o das sereias de Ulisses, conduz o movimento da narrativa. O som é ferido pelo silêncio dos pelos agitados do animal, pela faca de um sujeito sem nome e pelo sangue. Do ruído do canto da cabra passando para o sossego do “sem-som”, sem ruído, nasce uma espantosa segunda língua, esta figurada numa voz. Quiseram calar o canto inumano, mas acabaram por dar cabo de uma voz à qual um pouco adiante da narrativa, a rapariga que temia a impostura da língua, chamada Témia, recebe-a de legado. A voz secreta dessa personagem advém da imperfeição de um som inumano, da cabra. Nessa voz, a narrativa espregueia-nos e se inicia; de acordo com Blanchot (1959, p. 13): “Le récit commence où le roman ne va pas et toutefois conduit par ses refus et sa riche négligence. Le récit est héroïquement et prétentieusement le récit d’un seul épisode, celui de la rencontre d’Ulysse et du chant insuffisant et attirant des Sirènes”.<sup>4</sup>

Nessa citação, é visível como a arte literária da narrativa carrega imagens e modifica vozes afastadas de uma realidade prosaica ou cotidiana. O prólogo do “I Capítulo” traz a morte de uma cabra que faz nascer uma língua negligente que se torna voz, e mais adiante essa língua é confiada à personagem Témia. Dessa maneira, o mundo poético e narrativo de Llansol resiste à chamada ordem clássica de um romance. Assim, ficamos inebriados com as artimanhas de uma tensão implícita nesse acontecimento trágico da cabra. Quando avançamos no texto literário, observamos cortes inacabados que geram um jogo artístico de elementos narrativos muito particulares. Enquadrar o processo de escrita de Llansol em um esquema visual e cartesiano de análise, não seria o suficiente para apreender o aspecto fugidivo e inesperado que a diferencia do gênero narrativo clássico. A narrativa da escritora portuguesa está fora da formatação esperada num romance convencional. Entrementes, para entender uma obra de arte literária, na contemporaneidade, é *mister* analisar os elementos de estranheza na narrativa, os desdobramentos da teoria clássica dos gêneros literários e os devires das imagens múltiplas construídas nas cenas apresentadas.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: “A narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência. A narrativa é, heroica e pretensiosamente, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias”.

### 3. As metamorfoses da escritura

A partir da crítica feita ao gênero narrativo, é observada uma tradição ainda dominante em torno do romance. Em contrapartida, esse estudo elucida uma atenção mais profunda acerca do escrever, a urdidura da escritura, afastando-se de imposições totalizantes e rompendo com teleologias. Interrogar o impossível, amar a imperfeição e desconstruir a legibilidade da narrativa, formam os passos da análise de *Um beijo dado mais tarde*. Com esses aspectos, optamos em riscar a frivolidade bela do texto artístico e literário, sem esteticismos fundantes, para o direito de analisar como a estranheza projeta uma prática mais crítica da leitura e do pensamento sobre a obra de arte literária. Dessa forma, para adentrar os elementos formadores dessa estranheza na escritura de Llansol, é preciso ousar na compreensão das justaposições de fragmentos e imagens desconexas no decorrer da narrativa:

Na alteração do mundo, a intenção crítica altera-se, mas mais do que nessa alteração, em que momentaneamente perde o pé, importa pensar que o desejo de pé-firme da crítica é sempre uma prisão do pensamento ao conhecimento, e nessa medida um dificultar da saída do paradigma do terrorismo da soberania, do mestre enquanto aquele que “quer-fazer-saber-que-sabe-fazer”, que é o paradigma de uma utopia imposta como fábula que oculta a sua força de auto-imposição numa suposta naturalidade e/ou comprovação histórica. (LOPES, 2012, p. 101, grifo da autora).

Por isso, parte da crítica feita hoje, infelizmente, reduzida a resenhas jornalísticas efêmeras, quer concluir que a obra de Maria Gabriela Llansol é ininteligível ou críptica, como afirma Moisés : “A crítica foi uma atividade muito exercitada e muito respeitada nos tempos modernos, você ainda deve estar lembrado. Hoje, em tempos ditos pós-modernos, ela anda um pouco anêmica, reduzida ao rápido resenhismo jornalístico, necessário, mas não suficiente” (2000, p. 335). Ademais, há concordância com Lopes, na citação mais acima, pois a análise superficial de uma obra se opera em parâmetros que tentam erroneamente circundar uma visão comum. “Perder o pé” ou achar a narrativa de *Um beijo dado mais tarde* “sem pé nem cabeça” seria, na verdade, um pontapé inicial para entender as forças conflitantes do processo de escritura e da estranheza dos elementos formadores do ato de narrar e não reduzi-la a uma narrativa difícil de entendimento feita de códigos indecifráveis. Acreditar numa saída prática do mestre, como avaliada por Lopes, que quer segurar com o punho o conhecimento é ir contra a possibilidade de novas conexões, camuflando a falta de sentido, no próprio mundo ordinário; é, no mais, postular que somente a partir do hibridismo de gêneros seja viável entender as figuras metamorfoseadas e deslindadas na obra de Llansol. Portanto, na direção da

estranheza e não, somente, na comprovação histórica do hibridismo de gêneros, apontamos elementos nesse estudo, que estruturam as potências “errantes” da narrativa poética da escritora portuguesa: prólogos teatrais sem coro, elementos encantados, metanarrativas, vozes estranhas, espaços em branco e objetos desorientadores.

As metamorfoses na escritura de Llansol marcam as personagens, que tem nomes próprios e alcunhas muito singulares, como, por exemplo, Témia, a rapariga que temia “a impostura da língua”, até as ações plurissignificativas que enumeram descontinuamente os capítulos, depois de pavorosos prólogos. Esses traços fortificam a ideia de um escrever sem exigências pautadas numa teleologia, i.e., a narrativa llansoliana não é voltada para uma utilidade prática a serviço da palavra ou de um sentido em estado de dicionário. Nesse aspecto, é interessante voltarmos à negligência da narrativa pontuada no pensamento de Maurice Blanchot e a ideia de “errância” em Silvina Rodrigues Lopes, para fazer voltar à força imanente contida na própria escritura, consagrando-a em si mesma e liberando investigações mais autônomas.

#### **4. Escrever não é ver**

O caráter assimétrico de *Um beijo dado mais tarde* proporciona ao leitor um entendimento descontínuo. As relações formuladas, as vozes ficcionais e os diálogos pseudo-humanos são borrifados por uma força incomum de narrar. A obra parece estar sempre ondulando em um movimento vertiginoso. Mesmo apresentando um prólogo em cada capítulo, a trama se desmancha pelo caminho e não possui começo, meio ou fim. É sempre um trajeto, um navegar e um percorrer, jamais linear. A escritura de Llansol é repleta de intermitências sem nenhuma pretensão de continuidade. A diegese é reformulada, não sendo algo esperado, correndo o risco de ser avaliada como niilista, pois confunde as ações, incomoda o processo de leitura e não há uma compreensão fixa. Além disso, é observado na urdidura do texto um mal-estar e um pessimismo nas personagens, criados através de uma polifonia conflitante. Por conseguinte, essa descontinuidade da narrativa llansoliana traça, na verdade, a finitude do humano e sua impossibilidade de dar sentido às coisas. Desde quando viver é ter uma rua de mão única, um caminho em linha horizontal com apenas duas fases inabaláveis: nascimento e morte? O suposto “contínuo” da vida é somente um modelo que nega as lacunas e vivências humanas para se focar nas tarefas cotidianas de sobrevivência. Portanto, a atmosfera ousada da narrativa llansoliana está em escrever a vivacidade dos objetos ao redor, supostamente inertes, captar os movimentos desses objetos com as pessoas, mostrar que a própria escrita literária falha ao tentar transferir para a ficção algum sentido das experiências humanas e

explorar o sem sentido mais a fundo e em ir, radicalmente, na aporia das palavras.

Saber ler e escrever corretamente e dito “normalmente” impõe uma ordem, i.e., o poder da organização de uma língua. Entretanto, o enredo de Maria Gabriela Llansol rompe com a escrita padronizada e trabalha na reorganização das palavras construindo um próprio *corpus* que desafia a ordem estabilizante. O melhor de tudo é que a narrativa, embora estilizada, trace um novo olhar mais esforçado de leitura, saindo dos paradigmas da escrita ordenada. A narrativa llansoliana usa o artifício da enumeração, as frases são caóticas e elencam transe de escrita para privilegiar a dispersão das próprias palavras. Nisso, a poética da narrativa, em Llansol, apresenta um rompimento com a língua cotidiana, usada para se comunicar uns com os outros. Essa língua do dia a dia é nomeada, na narrativa de *Um beijo dado mais tarde*, como “a impostura da língua”, i.e., se refere à imposição pragmática da comunicação para que os interlocutores se entendam e, assim, ao cortar essa função ordinária da língua, as palavras usadas, na trama llansoliana, rompem com a “impostura da língua” e passam por um desvio artístico de estranha beleza poética:

Alguém, deitado no chão, procura penetrar o monte \_\_\_\_\_ e eu baixo-me para impedir que as palavras se espalhem na rua; surge, então, em lugar inferior às sílabas/letras e acentos, um ninho de gatos brancos que reconheci serem aves do paraíso. – Também há alegria sobre a terra – diz-me Bach. (LLANSOL, [1990], p.11, grifo da autora).

No fragmento é percebido uma troca sutil da ordem das palavras, esta vinculada às letras e às sílabas, para algo descontínuo ao criar um novo lugar, que acolhe essas palavras, com a vida animal: gatos brancos transformados em pássaros. O ser que escreve evita que as palavras sejam desperdiçadas na rua, i.e., as palavras são utilizadas numa nova ordem, fora da “impostura da língua”. A nova ordem está na desordem poética da narrativa, num lugar ainda terreno, mas antropomorfizado. A fratura da “impostura da língua” proporciona uma alegria diferente, como disse Bach, e, assim, possibilita um novo conjunto de palavras, criando uma língua mais dispersa, num lugar inferior às sílabas/letras. Para Blanchot (1969, p. 30):

C'est la dispersion même – le désarrangement – qui, en se retournant, s'affirme alors comme l'essentiel, réduisant à l'insignifiant tout pouvoir déjà organisé, suspendant toute possibilité de réorganisation et pourtant se donnant elle-même, en dehors de tout organe organisateur, comme l'entre-deux: avenir de l'ensemble

où le tout se retient.<sup>5</sup>

A reviravolta é um movimento de mudança brusca muito bem explorada na trama llansoliana. Não há um centro protetor que organize ou direcione a narrativa. A escritura gira na mobilidade dispersante das palavras. A força contida nessa abertura à dispersão, sem início ou desfecho, atinge uma intensidade poética arrebatadora. Lopes (2013, p. 13) acrescenta ainda mais sobre esse modo de narrar experimental da autora portuguesa e expressa algo em relação a um trânsito da leitura:

A experimentação na escrita surge em Maria Gabriela Llansol como trânsito da leitura à escrita, ordenação do caos textual no corpo em transe, dionisíaco, capaz de presentificar e amar o distante. É uma experimentação radical, ousada e por isso perigosa, ao mesmo tempo que guarda em si vestígios embrionários, limiares esboçados e abandonados, conclusões irrisórias, em suma, o caminho do ensaio, as cinzas de uma matéria combustível e o resto, que não teve fogo ou sopro que ateasse a perfeição.

Dessa maneira, o dionisíaco em Llansol impulsiona um efeito que leva o texto para uma travessia desconhecida. O escrever é instrumento liberador da desordem e transforma as palavras num emaranhado sobreposto, que turva a visão durante a leitura. Ver é saber que aquilo visto à distância nos devolve uma imagem entre a visão e o objeto. Entretanto, escrever não é ver. A escrita é feita de palavras e a palavra se torna caos, pois, de acordo com Blanchot (1969, p. 40):

“[...] La parole est guerre et folie au regard. La terrible parole passe outre à toute limite et même à l’imité du tout: elle prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais; elle transgresse les lois, s’affranchit de l’orientation, elle désorienté”.<sup>6</sup>

O “ninho de gatos brancos”, retomando três citações acima, tem uma relação destoante com as “sílabas/letras e acentos”. O ser que escreve chega a pronunciar que o ninho está em um “lugar inferior”, reconhecido como um lugar de alegria pela

---

<sup>5</sup> Tradução de Aurélio Guerra Neto: “É a própria dispersão – a desordem – que, passando por uma reviravolta, se afirma, então, como o essencial, reduzindo à insignificância todo o poder já organizado, suspendendo toda possibilidade de reorganização e, não obstante, oferecendo-se ela própria, fora de todo órgão organizador, como o entremeio: futuro do conjunto em que o todo se retém”.

<sup>6</sup> Tradução nossa: “[...] A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta”.

personagem Bach. Essa alteração traceja diversos caminhos que ultrapassam a visão “comum”, indo além do visível-invisível. Nesse ponto, a experimentação da narrativa reside na desorientação que desvia as palavras de um lugar seguro (“a impostura da língua”) e no fato da escritura literária não se subordinar a uma ordem da língua cotidiana. A escritura é dionisíaca, pois as palavras estão dispersas. Portanto, a estranheza na diegese llansoliana colabora para a construção de um mundo singular que transfigura o texto em mutações e figuras.

O desenrolar da trama, que tem como pano de fundo a “impostura da língua” de Témia e uma série de ações pavorosas relacionadas com objetos de uma casa e à própria escrita, apresenta mutações de sentidos cada vez mais marcadas no desenvolvimento de *Um beijo dado mais tarde*. Somos lançados para um contexto doméstico “não-comum”, pois a casa da narrativa está constantemente suspensa e conectando episódios diáfanos. Muitas personagens são figurações que constelam nichos intercalados de ações. Elas possuem desde nomes bíblicos, como Salomé e Elcana, até adjetivos, que foram modificados em nome próprio, como Infausta e Témia. Conforme Silvina Rodrigues Lopes, a primeira coisa a compreender é que não há personagens nos livros de Maria Gabriela Llansol, mas sim “imagens em devir”, “hóspedes de rara presença”, inclusive com reelaborações de figuras históricas, como por exemplo, o músico Bach. Témia, figura principal de *Um beijo dado mais tarde*, tem sede de justiça, pois “[...] Na casa não se administrava bem a Justiça da língua” (LLANSOL, [1990], p. 07) e, assim, é observada uma relação com a deusa grega, Têmis, que possuía o título de “deusa da Justiça”, como também, há um caráter onomástico entre as palavras: Témia, temia, temível e temor; leia-se: “sintome **Témia**, **temível** e com **temor**” (LLANSOL, [1990], p. 08, grifo nosso). Dessa maneira, a escritura de Llansol é recortada por metamorfoses que elencam vários acontecimentos ininterruptos num fôlego galopante e até confuso de assimilar. As imagens tratadas na narrativa se perdem no pensamento e deslocam a visão para um efeito quase irreconhecível. Os textos sopram mais desejo que dizer. Em outras palavras, a narrativa poética de Maria Gabriela Llansol versa sobre objetos e vozes enigmáticas e não se destina a uma compreensão pragmática.

Com a superação de uma poética própria, a obra de arte literária não se subordina a um pensamento institucional e prático. O que o texto quer é galopar pela lucidez do desejo e sair da obediência do sistema e das regras legitimadas. Para Lopes (2013, p. 17): “as escritas vivem nas vozes que as fazem deflagrar até a magnificência que se atinge no humano ou ao horror sobre que este se destaca”. O domínio hierárquico da língua está entregue ao dionisíaco das palavras, representando uma poética contemporânea. Por ora, não conseguimos definir o gênero do texto de Llansol, sequer saber para onde a narrativa dela nos direciona e isso nos causa um choque, pois estamos bem acostumados e domados pelas reproduções legitimadas de

uma tradição literária dos gêneros. A nossa crítica reside em demonstrar a singularidade que interrompe análises já defasadas ou insuficientes e trazer o direito de destaque à forma artística da obra de arte literária, mais potente e desencadeadora de enigmas por resolver. Qual é o segredo?

“havia *um segredo*”; era a trepadeira que envolvia o lugar \_\_\_\_\_ tudo tão simples:  
A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimônio, e dessa união tem uma filha \_\_\_\_\_; o primeiro filho – o da serva – foi abortado; e “sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a rapariga que temia a impostura da língua e que queria”, através da palavra, fazer ressoar fortemente, o seu irmão morto. (LLANSOL, [1990], p. 12, grifo da autora).

O excerto foi copiado tal qual está em *Um beijo dado mais tarde* se aproximando de uma estrutura predominante do gênero lírico, recriando o hibridismo da prosa-poética. O árduo artesanato da escritura de Llansol está tecido num zigue-zague tão expressivo e multiplicador de sentidos que cultiva um movimento inexprimível. A narradora revela a existência de um segredo entre a casa, o envolvimento de uma criada com um dos patrões, a morte de um filho e o nascimento da rapariga que temia “a impostura da língua”. Parte do segredo se manifesta nos espaços em branco ou representado por traços longos: grafias que exprimem linhas do “não-escrito”. O “não-escrito” fortifica um “não-dito” e cria um mistério. O “canto de amor” foi mantido fechado na boca da serva. Um canto abortado que se manteve no desejo de dizer. Cantar significa também poetar. Os cantos são formas poéticas longas, típicas do gênero épico. Agora o som e o cinzel esculpiram desse canto misterioso um nascimento. No nascer (no cantar), a rapariga que temia “a impostura da língua” queria poetar a “palavra-segredo”, que ressoasse com força, para retumbar a morte do irmão abortado.

Esse terceiro elemento, o mistério, causa-nos um afastamento da “impostura da

língua” e traz a possibilidade da experimentação das palavras. Maria Gabriela Llansol nos catalisa em sua cena amorosa para uma prática diferente do ato de narrar: ela explora o “não-dito”. Lopes (2013, p. 80) acrescenta: “a «impostura da língua» é antes de mais a ilusão de um ajustamento das palavras às coisas, a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si, objectos”. Dessa maneira, a “rapariga que temia a impostura da língua” quer achar através da palavra, algo que ressoe a morte do irmão. Entretanto, o mistério está na possibilidade desse “não-dito”. Portanto, ao experimentar o saber que envolve o “não-dito”, a rapariga não encontra a palavra salvadora, sua demanda, se desvirtua do ato de narrar e traz à tona esse “não-dito”, que diz mais que qualquer palavra imposta pela língua.

Com isso, retomo o canto das sereias, inumano e “não-dito”, um som emitido por palavras ou não. “Cantar o amor de boca fechada” é cantar noutra língua, rodeada por um “não-dito”, pois envolvido por um mistério, um ruído não explicado por palavras. O segredo não está no filho bastardo abortado, mas sim na impossibilidade de se cantar a morte da língua, pois a impostura das palavras ordinárias falseia o acesso às coisas, deixando-as opacas de linguagem. Assim sendo, o “não-dito” poderia, sim, resgatar a ideia da perda da morte. Resta-nos saber como esse mistério que envolve a morte da língua e o nascimento da impostura se resolveria. A possível resposta está na experimentação aberta da palavra, ao romper com as barreiras da sistematização das letras e ultrapassar os sentidos, deslocando limites e ampliando dimensões textuais.

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. **Une voix venue d'ailleurs**. France: Gallimard, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Uma voz vinda de outro lugar**. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- \_\_\_\_\_. **La part du feu**. France: Gallimard, 1949.
- \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Le livre à venir**. France: Gallimard, 1959.
- \_\_\_\_\_. **A conversa infinita 1**: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010a.
- \_\_\_\_\_. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.
- \_\_\_\_\_. **A conversa infinita 2**: experiência limite. Trad. João Moura Jr. São

Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **L' espace littéraire**. France: Gallimard, 1955.

\_\_\_\_\_. **L'entretien infini**. France: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **L'écriture du désastre**. France: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. **The writing of the disaster**. Translated by Ann Smock. USA: University of Nebraska, 1986.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Minotauro**: o insuportável desígnio. Belo Horizonte: Cas'a'escrever, 2015.

CADERNO de leituras: Selecção de artigos publicados na imprensa generalista portuguesa em torno de alguns livros de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Mariposa Azul: Espaço Llansol, 2011.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Um falcão no punho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Teoria da des-posseção**. Lisboa: Averno, 2013.

\_\_\_\_\_. **A estranheza-em-comum**. São Paulo: Lumme Editor, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012b.

MOISÉS, Leyla-Perrone. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1979.