

KARINA MARIZE VITAGLIANO

A ESTRUTURA DIALÓGICA NOS CONTOS DE LLANSOL: ENTRE O LÍRICO E O
DRAMÁTICO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sônia Helena de O. R. Piteri

São José do Rio Preto
2008

Vitagliano, Karina Marize.

A estrutura dialógica nos contos de Llansol : entre o lírico e o dramático / Karina Marize Vitagliano. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2008.

104 f. ; 30 cm.

Orientadora: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa – História e crítica. 2. Ficção portuguesa – História e crítica. 3. Llansol, Maria Gabriela, 1931-2008 – Os pregos na erva – Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3.09

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profª Drª Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri – Orientadora

Profª Drª Maria Heloísa Martins Dias

Profª Drª Marisa Corrêa Silva

Suplentes

Profª Drª Lílian Jacoto
Profª Drª Susanna Busato

Aos meus familiares e amigos, especialmente, Marize e Christiano, por darem vida à minha vida, potencializando a cada dia a minha capacidade de amar.

AGRADECIMENTOS:

A Deus por me possibilitar crer naquilo que eu não vejo, mas sinto.

À minha mãe e ao meu irmão por serem a razão da minha força e existência.

Aos agregados, Odécio e Mariana, pelo amor que têm por mim e por minha família.

Ao meu pai por me mostrar diferentes caminhos.

À minha avó Alice e ao meu avô Luiz (*in memoriam*) pelos exemplos de otimismo.

À Selma e ao Thiago pelo apoio quando a dissertação era ainda apenas um projeto.

À professora Guiomar por ter despertado em mim o amor pelas artes.

À LÍlian, Elisandra, Dalcieli, Patrícia, Carlos, Sebastiana e Vanessa pelo companheirismo e afeto dedicado durante anos de amizade.

Ao Pedro e à Carol que representam todos os que compartilham comigo as minhas três grandes paixões: dança, teatro e literatura.

Aos companheiros da pós pelos congressos e pelos momentos difíceis do mestrado: Rachel, Alexandre, Maria Alessandra, Rhiago, Adriana, Mariana, Rogério e Henrique.

À Josiane por ter sido mais que uma amiga de mestrado, mas uma verdadeira irmã.

A todos os funcionários, professores e amigos, da pré-escola à pós-graduação, pelos constantes ensinamentos que me possibilitaram chegar até aqui como ser humano e profissional.

À minha orientadora Sônia H.R.O.Piteri, pelo empréstimo da sala, dos livros, dos ouvidos (via skype, telefone e reuniões), dos astutos olhos, das mãos e da paciência, sempre com sorriso aberto, cheio de carinho e de ternura, durante a graduação e o mestrado. Soninha obrigada pela criticidade que coloria os meus textos com caneta vermelha motivando o meu crescimento.

Ao Prof. Dr. António Manuel Ferreira, da Universidade de Aveiro, pelo convívio durante o período que estive aqui ministrando curso no Programa de Pós Graduação e pelo apoio dado na execução do artigo para a revista “Forma Breve” em Portugal.

À Prof^a Dr^a Maria Heloísa Martins Dias e à Prof^a Dr^a Susanna Busato que acreditaram em mim quando a dissertação não passava de um esboço. Obrigada pelas valiosas contribuições que enriqueceram o meu trabalho.

À Prof^a Dr^a Marisa Corrêa Silva por ter avaliado o meu projeto no VII SEL e hoje por ser membro da minha banca.

À CAPES, pelo fomento e incentivo à realização da pesquisa.

SUMÁRIO

1. OS PRIMEIROS PASSOS SOBRE A ERVA	9
2. DISCUSSÕES E DISCURSOS: A IMPOSTURA DA LÍNGUA.	16
2.1. A visão aguda de Llansol e a crítica	16
2.2. Os gêneros e suas intersecções	21
3. FIGURAS FULGURANTES: A GEOMETRIZAÇÃO DO ESPAÇO LLANSOL	34
4. O POLIEDRO DA LINGUAGEM: A LIRICIZAÇÃO DA NARRATIVA	53
5. A INÉRCIA DA AÇÃO E OS MOVIMENTOS DA ESCRITA	76
6. OS PREGOS CONTINUAM	97
7. BIBLIOGRAFIA	100

RESUMO

Este trabalho objetiva estudar alguns conceitos desenvolvidos por Maria Gabriela Llansol ao longo de seus textos, como a “cena fulgor” e o “dom poético”, que provocam o deslocamento da narratividade para a textualidade. Foram selecionados seis contos de sua primeira obra, *Os pregos na erva* (1962), observando-se dois núcleos estruturais da “cena fulgor”: a imagem poética e o diálogo. Consciente de que a imagem é um traço constitutivo do universo lírico, responsável pela transformação das palavras, num movimento de expansão que liberta os signos de seus significados usuais, a narrativa de Llansol recorre a esse traço como uma maneira de iluminar a mínima cena que conta, pois a ação é reduzida, o espaço é precário e a comunicação entre as personagens é falha. Essas características são típicas do teatro contemporâneo de Samuel Beckett e provocam, em alguns casos, o efeito de distanciamento sugerido por Brecht. Por essa razão, o conceito de diálogo será utilizado em dois sentidos: como interação verbal que estrutura o drama, e, de forma mais ampla, como um sistema de correlação que permite observar a intersecção entre os gêneros épico, lírico e dramático. Para isso, fundamenta-se em Bakhtin (2000) e Rosenfeld (2005), na discussão dos gêneros; em Octavio Paz (1982) e Friedrich (1978), na concepção de imagem; em Beckett (1952) e Brecht (2005), com suas teorias sobre o teatro moderno (2005) e em críticos que analisam a obra da escritora portuguesa. Por fim, conclui-se que a narrativa de Llansol é uma rede destecida enquanto enredo, mas que se tece enquanto texto que extrapola as barreiras dos gêneros literários, fazendo coexistir numa relação harmônica, e ao mesmo tempo conflitante, prosa, poesia e drama. Como “pregos na erva”, as palavras não se fixam, flutuam, se desprendem, se deslocam, num movimento ininterrupto que tece o corpo da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: cena fulgor, dom poético, textualidade, narratividade, intersecção de gêneros, *Os pregos na erva*, Maria Gabriela Llansol

ABSTRACT:

This work aims to study a few concepts developed by Maria Gabriela Llansol along some of her texts, like “cena fulgor” and “dom poético”, that cause the replacement from narrativity to textuality. Six short stories from her first work, *Os pregos na erva* (1962), were selected, considering two structural cores of “cena fulgor”: poetic imagery and dialogue. Being aware that imagery is a constitutive trace of the lyrical universe, responsible for transformation of words, in a motion of expiation that frees the signs from their usual meanings, Llansol’s narrative follows this trace as a way of lighten up the smallest scene that it refers to, because action is reduced, setting is precarious and communication between people is flawed. These characteristics are typical of Samuel Beckett’s contemporary theater and provoke, in certain cases, the distancing effect suggested by Brecht. For this reason, the concept of dialogue will be taken in two senses: as verbal interaction that structures the drama and, in a more broaden way, as a system of correlations that allows us to observe the intersection between epic, lyric and dramatic genres. Aiming that, the theories that fundament this research regard Bakhtin (2000) and Rosenfeld (2005), discussing genres; Octavio Paz (1982) and Friedrich (1978), for the conception of imagery; Beckett (1952) e Brecht (2005), about modern theater (2005); and critics that have analyzed the Portuguese author’s work. At last, we come to the conclusion that Llansol’s narrative is an unweaved web regarding the plot, but that weaves itself as a text that goes beyond literary genres’ borders, in such a way that narrative, poetry and drama coexist in a harmonic, but yet confronting relationship. As “pregos na erva” (nails in a herb) words are not fixed, they float, they are released, they move in a non-interrupt way that weaves the body of the text.

KEYWORDS: cena fulgor, dom poético, textuality, narrativity, genre intersection, *Os pregos na erva*, Maria Gabriela Llansol

1. OS PRIMEIROS PASSOS SOBRE A ERVA

Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim, de ascendência espanhola, nasceu em Lisboa em 24 de novembro de 1931. Cursou Direito (1955) e Ciências Pedagógicas (1957). Em 1965 casou-se com Augusto Joaquim e partiu para a Bélgica, aí residindo até 1985. Atuou como pedagoga durante oito anos (1971-1979) na cidade de Lovaina. A sua primeira publicação se deu em sua terra natal com *Os pregos na erva*, em 1962, inaugurando uma linguagem de difícil acessibilidade, arredia a tentativas classificatórias. A partir daí, sua produção artística tornou-se intensa e de grande expressividade para a ficção contemporânea, destacando-se: *Depois de os pregos na erva* (1972), *O livro das comunidades* (1977), *A restante vida* (1983), *Na casa de julho e agosto* (1984), *Causa amante* (1984), *Contos do mal errante* (1986), *Da sebe ao ser* (1988), *Amar um cão* (1990), *O raio sobre o lápis* (1990), *Um beijo dado mais tarde* (1990), *Hölder, de Hölderlin* (1993), *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso* (1994), *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música* (1994), *Carta ao legente* (1998), *Ardente texto Joshua* (1999), *Onde vais, drama-poesia?* (2000), *Cantileno* (2000), *Parasceve: puzzles e ironias* (2001), *O senhor de herbais: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentações* (2002), *O começo de um livro é precioso* (2003), *O jogo da liberdade da alma* (2003), *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004* (2006), *Os cantores de leitura* (2007), além de diários, como *Um falcão no punho* (1985), *Finalita* (1987) e *Inquérito às quatro confidências* (1996), e traduções de poetas como Rimbaud e Baudelaire.

A escrita inovadora de Llansol obteve o reconhecimento da crítica, sendo premiada duas vezes pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), em 1990 com *Um beijo dado mais tarde* e, em 2006, com *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*. O comentário de Silvina Lopes em *Exercícios de aproximação* (2003, p. 204) ilustra a recepção da sua obra:

“[...] os livros de Maria Gabriela Llansol são estranhos. Concerteza só o estranho, e mais, a estranheza irreduzível nos atrai”.

Lúcia Helena, estudiosa da obra da escritora portuguesa, em “Estratégias narrativas na obra de Maria Gabriela Llansol” (<http://www//links.jstor.org/sici?>) tece um panorama do conjunto da obra de Llansol, dividindo os seus textos em séries: “a dos *diários*, a da *geografia dos rebeldes*, a do *litoral do mundo* e a *da sebe ao ser*”, e acredita que os seus discursos interpenetram-se uns nos outros por meio da repetição de procedimentos e de figuras. Para a pesquisadora, a escrita de Llansol manifesta-se como uma “escrita-laboratório” que se vale do hibridismo dos gêneros, reunindo, sob o seu impulso criador, características de ensaio, poesia, diálogo, drama, testemunho, diário e ficção.

Llansol, em entrevista citada por Lúcia Castello Branco em *Os absolutamente sós* (2000, p. 51-52), afirma:

Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam, dormem, comem? Não, não tenho a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o *como se*. O que escrevo é uma só narrativa, uma só narrativa que vou partindo, aos pedaços.

Essa narrativa fluida arrasta consigo diferentes vozes do passado e do presente lusos, mas acaba por “desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos” (LLANSOL, 1998, p. 32). Retirar o “nó”, para compor outros “nós” que se distanciam dos lugares comuns, é a sua marca criativa e singular.

Cientes da composição desses “nós” é que se propõe como foco desta dissertação o livro *Os pregos na erva*¹, publicado em 1962. Os treze contos com texturas distintas que o constituem instauram trajetórias precárias, nas quais a adversidade do clima e dos espaços secam não apenas as árvores, mas a vida e as ações das personagens.

¹Neste trabalho utilizaremos a edição de 1987.

No primeiro conto, “A via de Pilatos” (1987, p. 9-21), além da comichão nos pés de Simão, atormenta-nos o calor implacável que o aflige e que contrasta com a frieza e a violência humanas. A agressividade perpassa outros textos, assim, no segundo, “Os pregos na erva” (p. 23-33), vislumbramos uma galinha apedrejada por pertencer a uma judia. Os corpos são estigmatizados e a banalização da vida é também asfixiante em “Os corpos cercados” (p. 35-45), que sugere um campo de concentração no qual cinco personagens encontram-se trancafiadas numa casa sem terem a menor possibilidade de locomoção.

Em “A pedra que não caiu” (p. 47-56), um prisioneiro se evade, mas não encontra abrigo, e duas personagens são presas às suas rotinas. O vazio da vida e das relações humanas pode ser visto também em “A casa às avessas” (p. 57-63), que culmina no suicídio sugerido de uma rapariga. As relações familiares são esfaceladas em “O sal” (p. 65-75), no qual marido e mulher são indiferentes e dois irmãos são como dois estranhos.

No sétimo conto, “A manhã morta” (p. 77-87), temos um riso patológico que marca a disforia de um prostíbulo e, em “Intróito” (p. 89-111) e “Maggie Only” (p. 113-124), as personagens femininas são afligidas pela espera de seus companheiros. Além de esperar por Ângelo, Maggie é ainda vítima do preconceito racial.

Encontramos em *Os pregos na erva* a desolação dos seres humanos que vivem por viver, riem por rir e falam por falar. Construindo personagens que carecem de destino e de finalidades, Llansol abandona os convencionalismos literários que prevêm o desfecho e desenvolvimento das histórias. Dessa maneira, contempla-se a dissecação das categorias narrativas juntamente com a escassez da vida, que acarreta, na maioria dos casos, mortes. Augusto Joaquim (1987, p. 199), no posfácio da obra, identifica a morte em sete contos e observa: “[...] as mortes quase não têm causa. Ou melhor, esses textos não parecem organizados para a provocar. Surgem como ‘mortes estúpidas’. Mas estão lá”. Em

“Transitus” (p. 125-143), ninguém morre, mas os mortos estão vivos nas constantes lembranças de Tiago.

Os contos de Llansol apresentam contornos que se esbarram e dialogam entre si. Desse modo, em “A terra fora do sítio” (p. 145-155), identifica-se, semelhante ao que ocorre em “A via de Pilatos”, uma natureza inóspita, entretanto, agora, não são as pedras ou o verão que castigam as personagens, mas o inverno rigoroso e o mar que conduz Macário a uma viagem dolorosa. Se, por um lado, a natureza se comporta de maneira cruel, por outro, é mais terrível ainda a naturalidade com que os homens agridem algumas mulheres dentro desses dois textos.

O inverno também assola “A comunhão” (p. 157-163), que apresenta a fragilidade da saúde de Bruno. Gritos de dor e silêncio ecoam na composição da maioria das cenas, assim como os pruridos e as moscas acentuam uma estrada que conduz suas personagens para a morte, como é o caso de “A via de Pilatos” e do último conto, “O chão das três árvores” (p. 165-175).

Como aponta Augusto Joaquim (1987), alguns contos são marcados pela descrição de um mundo não-humano, outros deixam sobressair o estado emocional das personagens, e os escolhidos para este trabalho, a saber: “Os corpos cercados”, “A pedra que não caiu”, “A casa às avessas”, “A manhã morta”, “Intróito” e “Maggie only”, são permeados por muitos diálogos. A predominância do discurso direto não descarta os demais traços, como se observará nas análises, mas a feição muito singular que os diálogos adquirem nesses contos, e que chamam atenção, de imediato, em virtude de estarmos diante de contos e não de textos do gênero dramático, levou-nos a elegê-los como *corpus*. Diante desse objeto refratário, anfíbio, hermético, assumimos os riscos e a vulnerabilidade que o trabalho está sujeito.

Os textos são organizados com o mínimo de ações. A ausência de decisões e de mudanças é acentuada pelo abandono da tensão do uno, como sugere Augusto Joaquim, deixando ao leitor uma sensação de que nada acontece, pois parecem não “contar” coisa alguma, desafiando, assim, a própria configuração dessa forma literária. Segundo o autor, a fluidez da linguagem de Llansol instiga o nosso pensamento e nos distancia da perspectiva clássica na qual a tensão da unidade é fundamental, por isso a obra llansoliana não é feita para leitores desavisados, nos quais ele também se inclui: “Mas eu, e a cultura em que pensava, não estávamos preparados para estes textos”. Nessa mesma linha de pensamento destacam-se as considerações de João Gaspar Simões, que observa nos contos de Llansol a marca da ausência:

Pois que lhe “contam” os seus contos? Nada. Diálogos e cenas, episódios e monólogos, fragmentos de dramas, pedaços de intrigas, puros quadros objectivos de um acontecer que se não concretiza ou se não explicita – eis em que se resumem os “contos” de Maria Gabriela Llansol, sem dúvida modelados de acordo com uma técnica novelística que tudo fia do leitor: a inteligência no inteligível, a coerência do incoerente. (JOAQUIM, 1987, p. 223)

Enquanto vozes são sepultadas, corpos enterrados e a narrativa parece morrer antes mesmo do seu nascimento, uma outra composição se expande e impõe um novo fluxo, não da ordem do contínuo narrativo, mas do contínuo textual. Dessa maneira, visamos estudar, de nos contos, a contraposição textualidade/narratividade, termos que são objetos de reflexão da própria autora em *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso* (1994, p. 120-121). Nos contos, a textualidade irrompe como uma macroestrutura que engloba outros procedimentos cunhados pela escritora, dos quais são exemplos a “figura”, “o dom poético” e a “cena fulgor”, trazendo essa última, a partir do próprio termo, a junção do drama com a lírica. Assim, dividimos os capítulos da dissertação, com base nos conceitos desenvolvidos pela autora, enfocando principalmente dois núcleos da “cena fulgor”: a imagem e o diálogo.

A escrita de Llansol percorre os diferentes gêneros narrativos e se volta para questões referentes ao texto, que olha para si próprio, ou seja, para seu processo de criação, incitando o leitor a tentar desvendá-lo. Assim, os seis contos selecionados serão analisados não em função da ordem como aparecem no livro de Llansol, mas em virtude dos procedimentos principais visualizados em cada um deles. Não há também o intuito de perseguirmos alguma evolução ou coerência do projeto estético da escritora. A análise seguirá seus caminhos próprios, a partir do aspecto central focado.

No capítulo 1, “Discussões e discursos: a impostura da língua”, destacam-se, no primeiro item, alguns textos críticos sobre a obra de Llansol e as definições da autora sobre o seu *modus operandi*. No segundo tópico, são discutidos os gêneros e suas intersecções e tecidas algumas considerações sobre a forma conto. Com esse intuito, recorreremos às seguintes obras: *Estética da criação verbal* (2000) de Bakhtin; *O teatro épico* (1965) de Anatol Rosenfeld; *Teatro: a cena dividida* (1983) de Borheim, *Uma anatomia do drama* (1976) de Esslin; *Introdução à análise do teatro* (1996) de Ryngaert; *Valise de Cronópio* (1974) de Julio Cortázar e *O arco e a lira* (1982) de Octavio Paz.

A parte analítica da dissertação inicia-se a partir do segundo capítulo, intitulado “Figuras fulgurantes: a geometrização do espaço Llansol”, no qual se observa o entrelaçamento da linguagem com as personagens do conto e com os quadros de Modigliani e Picasso. Essa combinação dá origem a desenhos geométricos no espaço narrativo e textual e dialoga com a pintura. Dessa maneira, Llansol praticamente transforma o texto literário numa tela pintada por palavras.

Seguindo a fulgurância instaurada pelas cenas, no terceiro capítulo, “O poliedro da linguagem: a lyricização da narrativa”, a construção das imagens aproxima-se à da lírica moderna, por lapidar a pedra-palavra, sobrepondo os corpos das personagens e o corpo da

escrita. Assim, a consciência artística destaca-se e promove diversas imagens pautadas em sons, sonhos, espelhos, imaginação e criatividade que contrastam com o mínimo enredo.

A rarefação da fábula envereda-nos para o quarto capítulo, “A inércia da ação e os movimentos da escrita”, no qual o nada, a espera e as falas (pouco comunicativas) constituem a matéria-prima de Samuel Beckett (1952) e de Maria Gabriela Llansol (1978), instaurando-se, assim, o diálogo entre o conto e o drama modernos. Na obra de Llansol, os traços do Teatro do Absurdo, observados por Martin Esslin (1968), e a técnica do distanciamento do Teatro Épico de Brecht (2005), sobressaem.

No capítulo final, “Os pregos continuam”, que, na verdade, constitui um despertar para o muito que precisa ser desenvolvido, ainda mais se tratando da instigante obra de Maria Gabriela Llansol, fechamos, provisoriamente, o trabalho, sob o efeito da instabilidade e flutuação sugerida pela imagem dos “pregos na erva”. Talvez esses “pregos na erva” sejam um dos motivos pelos quais observamos que existem vários textos críticos que focam a textualidade e a intersecção dos gêneros na obra de Llansol, mas poucos estudos mais específicos sobre *Os pregos na erva*, pois estes praticamente se limitam a breves artigos lançados em jornais portugueses na época de publicação dessa obra (1962). Se, por um lado, ficamos limitados em função da fortuna crítica restrita, por outro, esta dissertação apresenta-se como um desafio que decidimos enfrentar. Vamos a ele.

2. DISCUSSÕES E DISCURSOS: A IMPOSTURA DA LÍNGUA

Llansol não escreve ficções,
ensaios ou poemas, escreve textos.
Textos fascinantes, obscuros,
irritantes, cansativos, luminosos.

Pedro Mexia

2.1. A visão aguda de Llansol e a crítica

Estranheza, complexidade e ilegibilidade são termos adotados por diversos críticos para problematizarem o universo labiríntico construído por Maria Gabriela Llansol, que mergulha, segundo Prado Coelho (1988) e Maria João Cantinho (2006), no abismo da própria escrita, onde as palavras são arrancadas de seu contexto habitual e transformadas numa matéria outra de efeito subversivo. É nesse mergulho em si mesma que a escrita de Llansol transborda e rompe com os limites dos gêneros, fazendo confluírem em seus textos, traços épicos, líricos e dramáticos.

A não subordinação à convencionalidade dos discursos e a não subordinação à consciência como síntese linearizante são dois pressupostos também observados por Silvina Lopes em *Exercícios de aproximação* (2003, p. 191), que entende a escrita de Llansol como uma subversão de todo esquema classificatório, construindo-se à margem de um modelo narrativo mimético. Lopes afirma que as suas composições são baseadas na simultaneidade das figuras e no dinamismo da apresentação plástica que rompe com o espelho através do qual o mundo é fixado. A estudiosa acredita que Llansol, ao quebrar a limitação imposta pelo cânone, constrói imagens múltiplas, propiciando o inesperado e o desapego universal, estabelecendo dessa maneira “conexões desvairadas” por meio dos fragmentos que são captados e postos no jogo da escrita.

As tentativas que se prestam a querer enquadrar as suas obras enfrentam espaços insólitos. Sua composição nega qualquer leitura linear, obrigando-nos a percorrer fios que

se entrelaçam e se enredam numa arquitetura que transcende a palavra e rompe com a tradição de um pensamento contínuo. Gera-se, portanto, um grande impasse, porque os caminhos não são retilíneos e a sinuosidade de cada linha apresenta um texto multifacetado, e, dessa forma, transitar torna-se, às vezes, uma tarefa tão árdua que é preferível para muitos leitores considerarem a obra llansoliana como impenetrável. Por isso, a sua experiência estética provoca tanto estranhamento e nem sempre é bem recepcionada pela crítica, haja vista as palavras de Alexandre Pinheiro Torres na época da publicação do livro, e trazidas por Augusto Joaquim no posfácio de *Os pregos na erva* na edição de 1987 (p. 226): “Em tal conjuntura deparam-se-nos frases claramente pretensiosas, equívocas e forçadas. [...] Ora isto parece-nos bastante mau. [...] Pode constituir até um bom exemplo de *como não se deve escrever* [...]”.

Os seus textos “causam uma certa perplexidade ao leitor [...], sensação motivada pelos deslocamentos de uma escrita perturbadora [...] um texto que burla o próprio ato de narrar” (PITERI, 2007). Segundo José Augusto Mourão em *O fulgor é móvel* (2003, p. 25), Llansol constrói sua obra “centrada no movimento” e proporciona aos seus textos um caráter fluido e híbrido que enfatiza a circularidade e a repetição com diferença como formas de libertação das amarras textuais: “os signos circulam, repetem-se na diferença pura, em si mesma, fora de toda a progressão, de qualquer dialética integrativa, ou finalidade, num campo de forças e de pequenas sensações”.

Esse aspecto circular e rebelde está intrinsecamente vinculado à estrutura imagética de toda a obra de Llansol, que, muitas vezes, é abordada com relevância metalingüística, como por exemplo, em *O Livro das Comunidades* (1977, p. 75): “Ana Peñalosa não amava os livros: amava a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão de descrições e dos conceitos”; e em *O Senhor dos Herbais* (2002, p. 37): “Exercitaremos os pés por entre as imagens e as mãos sobre a escrita”.

Tatiana Salem Levy (www.geocities.com/ail), em “Maria Gabriela Llansol: a rapariga que combatia a impostura da língua”, envereda pelo mesmo caminho dos críticos supracitados. Ela observa a contemporaneidade llansoliana a partir do rompimento com a representação, que não dá mais ao leitor o reconhecimento do mundo, ao contrário, este já não é mais controlável e perde suas características comunicáveis. Para Levy, a obra de Llansol busca uma brecha na linguagem, podendo ser vista sob o conceito barthesiano de “trapaça” ou “deslize” que faz com que a língua se liberte dos sentidos estereotipados. Segundo a estudiosa, a fuga do modelo representativo busca o estado nascente das palavras, por isso, esvazia os signos de suas marcas de poder e de seus significados banais.

Maria João Cantinho, em seu artigo “Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol” (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>) conjuga à obra da autora portuguesa termos como “absurdo” e “resistência dos leitores”. Observamos que essa resistência se dá não só por parte de quem contempla a sua escrita, mas pela própria escrita, que resiste a qualquer categorização e se constrói de maneira transversal:

Por essa razão, só a concentração e a atenção ao desenvolvimento da sua obra e da transversalidade dos temas e figuras, conceitos que a percorrem, permitem levar a cabo uma circunscrição dos pontos que configuram a sua escrita como apresentação, em si, não apenas do mundo, como de um método, cujas directrizes são esquivas, mas passíveis de serem vislumbradas.

A concentração torna-se indispensável para a leitura desses signos múltiplos, facetados, reunidos no espaço que é o próprio texto. Nesse “campo de concentração”, nossos olhos são instigados a se esquivarem de conceitos lineares que nos conduzam a uma ação, pois são tragados, como também já afirmou Mourão (2003), por um movimento ondulatório. É por isso que os críticos alertam: não é difícil que leitores caiam na superficialidade e exemplifiquem a construção literária de Llansol como aleatória e ilegível.

As composições de Llansol nos deixam abismados diante de uma arquitetura original, repleta de “impostura” e singularidades. Esse constante desafio aguça o nosso imaginário num processo que envolve o desatar de fios e o enovelar de uma tessitura imbuída dos elementos mais improváveis. Ainda segundo Cantinho (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>):

[...] o certo é que o texto llansoliano possui esse dom (*o dom poético*), que resulta do abandono da literatura para mergulhar no abismo – já não da literatura – mas da própria escrita, no que ela contém de perigosa implosão.

A estudiosa focaliza o trabalho de consumação e transformação da palavra até adquirir uma nova significação. Para isso, aglutina termos recorrentes na obra de Llansol, como “visão”, “possessão”, “vazio”, “errância”, “pobreza”, “rebeldia” e “comunidade”, para associar a eles focos de energia e luz que se contrapõem à opacidade e à zona obscura que esses mesmos encerram. Há, portanto, uma especial atenção para o movimento de impulsão imagética que se abre em escrita e se fecha, como um interdito, no momento em que essa escrita se debruça sobre si própria.

Assinala ainda Cantinho que, embora os textos da escritora portuguesa pareçam desconexos ao romper com o cânone e com a unidade narrativa, a coerência é sua linha decisiva. É num espaço de fulgurização que a sua escrita descontextualiza e anula a cronologia temporal, estabelecendo núcleos de irradiação que fragmentam e dão autonomia às partes textuais, de modo a nos mostrar uma realidade descontínua e composta por imagens que rompem com o comum e afastam a composição metafórica ou simplesmente análoga.

Estamos diante de uma narrativa que não quer se desenvolver tematicamente ou ser desencadeada por ações que comuniquem, pois promove um intenso processo de envolvimento que delineiam o que Llansol chama de “cena fulgor”, conceito que exploraremos no 2º capítulo desta dissertação:

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo. (LLANSOL, 1998, p.130-131)

Esse trecho é trazido pelos críticos como uma forma de adentrar o labirinto de Llansol, mas devemos estar atentos às categorizações que dele possam surgir. A própria autora vale-se de estratégias para nos despistar do seu *modus operandi*, pois dizer que “não sabe” e que “pode ser” é não se limitar e não impor contemplações definitivas que se prendam exclusivamente às suas considerações presentes em *Um falcão no punho*. São tantos “ous” e tantas variáveis que o núcleo de cada cena fulgor se expande e sua percepção depende da transformação do leitor em legente, como observa Pedro Eiras, em *Esquecer Fausto* (2005, p. 539), pautando-se em carta escrita por Llansol a Eduardo Prado Coelho: “o texto precisa de encontrar não o leitor abstracto, mas o leitor real, [...] legente – que não o tome nem por ficção, nem por verdade, mas por caminho transitável”.

Os livros de Llansol afastam-nos de nossa realidade costumeira e confortável e impõem discussões acerca da própria escrita. Aos poucos Llansol desenvolve a sua “teoria” e expande o conceito de literatura: “Não há Literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (LLANSOL, 1984). Esse trecho, epígrafe do artigo “Não há literatura”, de Lúcia Castelo Branco (www.tanto.com.br/luciacastelobranco.htm), assinala a consciência literária de Llansol que desafia não só a crítica, mas os seus leitores, situando os seus textos em outra esfera: a da textualidade. Segundo Branco, a textualidade nos conduz em direção à escrita, ou nos termos barthesianos, à escritura. Para a pesquisadora, Llansol promove a dissolução do literário e simultaneamente expande o conceito de literatura por meio da amplificação da escrita.

A textualidade como procedimento artístico é explicitada por Llansol em seus livros como um caminho no qual transitam as imagens e as mutações da língua, que perpassam a página como um todo, chegam aos parágrafos, atingindo os vocábulos e os seus fonemas. Essa idéia é reiterada em *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso* (LLANSOL, 1994, p. 120-121):

É minha convicção que, se puder deslocar o centro nevrágico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível. Mas que nos pode dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?). A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético [...].

Técnica e talento associam-se no entrelaçamento dos discursos, os gêneros são esfumados e a linguagem transpõe seus próprios limites. A palavra imbuída do “dom poético” potencializa-se e ganha contornos líricos e dramáticos desde a primeira publicação da autora - *Os pregos na erva*, que, embora considerada uma coletânea de contos, está impregnada de poesia, havendo uma exploração do significante em contraposição ao significado. Segundo Pedro Eiras (2005, p. 592), “perante o perigo dissimulado de pregos camuflados na erva, confundidos na aparência da segurança, há todavia menos decisão em situações do que expectativa”.

2.2. Os gêneros e as suas intersecções

Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero.

Bakhtin

Em *Os pregos na erva* (1987), objeto de nossa análise, a predominância dos diálogos no nível estrutural sugere um jogo dramático que nos conduz, a partir do afloramento das vozes das personagens, à discussão do campo textual por meio das intersecções e rupturas dos gêneros literários, correlacionando, principalmente, o conto e o drama modernos, especialmente o de Beckett. O diálogo é o elemento que permeia a obra e o responsável pela quebra de expectativas, pois, ao invés de acelerar o percurso narrativo, a ação dramática, ele se esvazia e parece não trazer informação nova para o texto, mas, ao mesmo tempo em que se mostra estático, surge como elemento perturbador que desestabiliza e movimentava o ato de leitura.

Alguns textos de teatro incluem, além do texto destinado a ser pronunciado pelas personagens, um metatexto (ou texto sobre o texto), conjunto das didascálias fornecidas pelo autor, e essa noção dialoga com os contos selecionados a partir do posicionamento crítico do narrador, aparentemente, em terceira pessoa, mas que se camufla nas vozes das personagens, fragmentando-se também e nos instigando a realizar um questionamento da arquitetura da própria linguagem.

Para observarmos a “impostura” das narrativas de Llansol, livres das arestas tradicionais, vamos recorrer, primeiramente, às contribuições de Bakhtin, as quais nos permitem reconhecer a especificidade de cada campo artístico, e, além disso, confrontar os diferentes tipos de discurso, estabelecendo intersecções entre eles.

O teórico do dialogismo concebe os enunciados sem isolá-los, observando o processo de correlação que os envolve. Assim, para ele, os enunciados “ecoam”, “reverberam”, “refletem”, “refutam” e “complementam” uns aos outros, pois não são auto-suficientes, mantendo, portanto, uma relação de interdependência. É o que observaremos, predominantemente, no conto “A manhã morta” e “Maggie Only”.

No capítulo “Os gêneros do discurso”, inserido em *Estética da criação verbal* (2003), Bakhtin acentua o caráter multiforme da linguagem a partir dos enunciados que em toda a sua concretude e unicidade se valem de “três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional” – num processo que torna específico cada campo oral ou escrito da atividade humana.

O autor observa a individualidade e a particularidade dos enunciados e, a partir daí, contempla uma estabilidade relativa dos campos nos quais a língua é utilizada. A esses “tipos relativamente estáveis de enunciados, denomina ‘gêneros do discurso’” (2003, p. 262). Reconhece a diversidade desses gêneros e a riqueza de seus repertórios, mas alerta que essa heterogeneidade não deve ser vista de forma isolada, abstrata e vazia, ou seja, num corte de especificidade que diferencie um enunciado do outro. Para ele, é indispensável que se observem não só as desigualdades, mas o que é comum no discurso, a natureza verbal ou universalmente lingüística.

O pesquisador atenta para a diferença não funcional existente entre os gêneros discursivos primários e secundários, os quais são vistos em sua complexidade de escrita e convívio social. Aqueles com formação discursiva imediata são incorporados pelos gêneros complexos, tornando-se singulares na medida em que perdem “o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios” (p. 263), eis o que interessa ao espaço literário. Para diferenciar esses dois gêneros, analisa as duas modalidades de forma não unilateral (o que incorreria, segundo ele, na “vulgarização” do problema), mas sim de forma mútua, correlacionando linguagem e ideologia.

Para Bakhtin, o enunciado torna-se um núcleo problemático e, por isso, dedica-se ao estudo de sua natureza e das particularidades dos gêneros discursivos que o envolvem, em constante relação, evitando a redundância gerada pelo formalismo e o exagero das abstrações. Desse modo, contempla o estilo como elemento que integra a unidade de

gênero do enunciado, numa ligação indissolúvel com o enunciado e com os gêneros do discurso, e afirma que “todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual” (p. 265), mas garante que não é possível vislumbrar em todos os gêneros, exceto nos artístico-literários, o estilo individual, visto que a padronização do discurso inibe o reflexo da individualidade na linguagem.

Ao focar o estilo na linguagem literária, descortina uma essência dinâmica em constante mudança histórica e discursiva:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história, a sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração dos gêneros e estilos. (p. 268)

O problema do enunciado e dos gêneros do discurso não aparece como categoria estanque no texto de Bakhtin, ao contrário, podemos perceber que entre esses fenômenos as fronteiras são obliteradas num constante movimento, que combina dois pontos de vista: aproximação e divergência, impulsos necessários à configuração das tensões criadas em um texto literário, sobretudo em narrativas desafiadoras das convenções, como é o caso do texto de Llansol.

O teórico argumenta sobre a necessidade de se encarar a linguagem em sua função dialógica, observando a intensa relação do falante com os outros sujeitos do discurso. Seu posicionamento é contrário aos esquemas da comunicação discursiva falante/ouvinte, pois estes dois pólos se intercambiam, fazendo com que o ouvinte ocupe simultaneamente uma ativa posição responsiva numa relação de concordância ou discordância, completando dessa forma o discurso. Para o autor, há ainda outra forma de compreensão responsiva, a qual denomina compreensão responsiva de efeito retardado, e que se manifesta quando a resposta não é imediatamente consequência do enunciado, mas de discursos subseqüentes.

Desse modo, é possível pensar que o falante ou o escritor esperam uma participação ativa do ouvinte ou do leitor, fazendo com que cada enunciado seja “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (p. 272). Llansol dialoga com os quadros de Modigliani (“Young Brunette”) e de Picasso (“O menino com a pomba”), assim como resgata alguns traços da obra de Samuel Beckett, requerendo do leitor uma participação para que ele estabeleça o elo existente entre essas pinturas, a peça teatral e os contos.

Para Bakhtin, em construções complexas como os textos literários, o autor, ao recortar o mundo, imprime à sua obra marcas de individualidade, ou seja, de estilo, aproximando-se de seus predecessores e desvinculando-se simultaneamente de outras correntes.

Bakhtin mantém com o formalismo uma relação de apreciação e distanciamento, pois não concebe o texto literário como uma série fechada, ao contrário, defende a multiplicidade das séries e a sua inter-relação com outros textos.

Parece-nos que o pensamento dialógico proposto por Bakhtin é recepcionado por Anatol Rosenfeld em *O teatro épico* (2006, p. 16): “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Assim, o autor acentua o caráter artificial dos gêneros e mostra a sua fragilidade, embora alerte sobre a necessidade das classificações como uma forma de se organizarem e compararem obras que seguem ou renovam a tradição.

Para Rosenfeld (2006, p. 17), há um significado substantivo e um significado adjetivo dos gêneros. Atribui à lírica, enquanto substantivo, os poemas de curta extensão, sem personagens, na qual o “eu” irrompe como uma voz central que manifesta o seu “estado de alma”. Ao caracterizar a épica, reúne as narrativas e os poemas com maior extensão nos quais as personagens são apresentadas por um narrador. E anuncia a

dramática como “toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador”. Para o nosso trabalho interessa-nos o sentido adjetivo que Rosenfeld denomina de traços estilísticos, como se cada gênero possuísse traços típicos e atípicos que juntos, a exemplo das peças, são capazes de nos proporcionar momentos de contemplação épica e lírica.

Com isso, reafirmamos que não há uma rigidez formal entre os gêneros, mas uma flexível relação entre eles, na qual a “pureza” não é vista como uma valoração literária. Segundo o autor, ocorrem casos, especialmente na esfera dramática, de traços típicos de outros gêneros serem tão evidentes que são capazes de afetar a própria estrutura da obra. Para ele, assim como para Bakhtin, na elaboração de um texto confluem, além da visão do autor e do seu posicionamento diante do mundo e da história, a sua escolha temática e o seu estilo peculiar.

A partir dessas considerações teóricas, podemos observar o choque que existe entre a obra de Llansol e o discurso convencional, uma constante tensão na qual romper com a narratividade implica retomar outros tipos de discursos. Dessa maneira, é fundamental pensarmos na estabilidade clássica do conto e na instabilidade promovida pela escrita de *Os pregos na erva* (1987) que, ao fraturar as barreiras dos gêneros, dialoga com os traços estilísticos do drama moderno.

Acerca do gênero dramático interessam-nos as discussões abordadas em *Introdução à análise do teatro* (1996), por Jean-Pierre Ryngaert, que estuda a especificidade do texto de teatro sem recorrer à representação ou ao palco como uma justificativa textual, embora suas análises, de certa forma, conduzam a uma futura projeção cênica. O pesquisador acentua o gosto de alguns escritores pela exploração dos limites dos gêneros, “como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem

com a liberdade da escrita” (p. 7). Dessa maneira, canaliza sua atenção para o teatro contemporâneo, que ignora, na maioria dos casos, a categorização genérica.

Ryngaert observa ainda que os autores se esquivam de rotulações, escrevendo “textos”, e não tragédias ou comédias. Segundo ele, o teatro se libertou das formas ao herdar o “sublime e o grotesco” do século XIX, mas também teve a sua natureza abalada por incertezas e inespecificidades, como se abarcasse uma infinidade de textos, com ou sem destinação ao palco.

Ao se pautar na definição aristotélica de ação como um critério capaz de distinguir epopéia e tragédia, sendo a primeira, a imitação de uma narrativa, e a segunda, a imitação do fazer humano, o autor salienta a não simplicidade diferencial entre ambas. Problematizando a ação, que não necessariamente se desenrola no palco, visto que as didascálias orientam muitas vezes as narrativas, o estudioso propicia discussões sobre a dificuldade de se identificar o conceito de “agir”. Para o pesquisador, “[...] o teatro é antes de tudo diálogo [...], a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção” (p. 12). Mas, considerando a perspectiva moderna, a partir de Brecht, Ryngaert observa outros mecanismos mais indispensáveis do que o diálogo, como, por exemplo, os sinais ou os avisos, que são dirigidos diretamente ao público, sem fingimentos ou simulações.

O teatro épico surge de maneira subversiva, pervertendo a tradição enunciativa, na medida em que interroga as posições do falante e do ouvinte. Técnica, conteúdo e efeito, modernamente, surgem como uma combinação que desenrola sinuosamente a narrativa e provoca o espectador. Dentro da perspectiva brechtiniana, a preocupação com o desfecho não se torna o ponto fulcral, visto que a elaboração da cena de maneira isolada processa “saltos” que não mais provocam a catarse, mas requerem uma postura crítica.

O sistema elíptico, proposto por Brecht, promove uma descontinuidade da ação, dessa maneira, saltar de um lugar ao outro implica uma estrutura autônoma. Cada parte, segundo as considerações de Ryngaert, é independente das outras, por isso, podem ser contempladas em si mesmas. A fragmentação da escrita baseia-se em “um princípio de falta. Nunca é dito tudo nem tudo é para dizer, jamais tudo pode ser dito” (p. 42). O leitor participa, desse modo, da construção do texto, que não mais se dá numa constância linear, previsível.

As didascálias ou indicações cênicas, no teatro moderno, deixam de ser direcionadas aos intérpretes para aguçar o imaginário do leitor acerca da ação e das personagens. Como esses textos não são pronunciados no palco, a pormenorização do espaço e da representação são vislumbrados durante a leitura, a qual muitas vezes acentua o detrimento do enredo, se o pensarmos na definição aristotélica, como uma seqüência ou junção de ações.

Ryngaert questiona os limites do enredo na dramaturgia contemporânea, que se desvincula da ação, e, assim, contempla “espetáculos que procuram escapar a toda “história” e mostram imagens, ações repetitivas ou fragmentárias” (p. 60). Para o autor, essas peças encaram a história como uma narrativa desgastada e evidente, e por isso são construídas muitas vezes com escassos enredos e o mínimo de elementos narrativos. Esse procedimento é observado em todos os contos selecionados em nosso trabalho. A ausência de informações textuais torna a obra de Llansol cada vez mais problemática, visto que dificulta a sua apreensão dentro dos moldes narrativos.

O crítico ainda alerta para o vínculo que se estabelece entre o teatro e a fala. Segundo ele, o gênero teatral, ao ser somente identificado com o diálogo, reduz as possibilidades textuais, que vão muito além de um simples somatório de falas entre as personagens. O autor faz ressalvas ao conceito de Pirandello, que vê o discurso das

personagens como uma “ação falada” por este não abarcar as constantes variações entre fala e situação dramática: “Uma personagem fala para agir sobre a outra, para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltece-la. A fala de uma personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ela faz da linguagem” (1996, p. 103). Dessa maneira, a fala pode ser tanto instrumento da ação, especialmente se pensarmos no teatro clássico, quanto constituir a própria ação, como é o caso das peças de Beckett.

Em Llansol, a ação é praticada pelas palavras e não somente pelas personagens. Como veremos, é a repetição de certos signos que provoca a transformação do texto e acarreta o devir ou a mutação da narratividade para a textualidade. Mas antes de iniciarmos a análise, salientaremos alguns aspectos do conto enquanto gênero narrativo, e para isso, trazemos as contribuições de Julio Cortázar em seu livro *Valise de Cronópio* (2006).

Cortázar se opõe às possíveis relações de causa e efeito, não aderindo aos princípios e leis que culminam num realismo demasiadamente ingênuo. Anuncia uma ordem secreta que se afasta da comunicabilidade e privilegia as exceções, seja pela escolha dos temas ou das formas de expressão. Embora demonstre fascínio pelo excepcional, não deixa de contemplar as constantes que norteiam algumas noções de conto.

Para ele, a invariabilidade dos elementos surge como uma tentativa de estruturar uma natureza esquivada de classificações, mas a recorrência não pode ser encarada como lei, uma vez que a espontaneidade é a marca que precede a análise crítica no processo de criação. Ao indagar o conto em seu sentido abstrato, como gênero literário, não o vincula às pessoas nem tampouco às suas nacionalidades, procura o seu desenvolvimento interno, como uma tarefa em si mesma.

Sua incessante busca pela idéia viva do que é o conto permite-nos analisar traços peculiares a partir de sua singularização, que se dá na medida em que o escritor compara este aos demais gêneros. Justapõe conto e romance e elimina a primeira distinção que concerne à palavra “limite”, em especial, limite físico correspondente ao número de páginas do texto. A abundância de recursos não é vislumbrada no conto, pois é análogo à fotografia, ao passo que destoa da elaboração cinematográfica do longa metragem. A limitação surge como um pressuposto construtivo, que deve se apoiar na escolha de um fragmento capaz de culminar em amplitude e dinamicidade, tal qual a câmara de um fotógrafo que escolhe minuciosamente o seu recorte para fazê-lo expandir numa realidade transcendental. Descartada a parcialidade dos elementos, o conto parece não admitir acumulação ou clímax, pois as escolhas do contista são voltadas para o impacto da imagem, que explode em significação, validando a si própria ao mesmo tempo em que surge como provocação e convite para indagações de ordem sensível-intelectual.

Acerca dos limites, o escritor ainda compara o conto ao boxe, explicando que enquanto o romance ganha por pontuação, a narrativa mais curta nocauteia o leitor, arrebatando-o por sua escrita apaixonante e incisiva, que se vale de sua sagacidade para atingir as resistências de quem o lê. Por isso, seus elementos nunca são gratuitos ou objetos de adorno, o *tempo* é escasso e exige um trabalho que prime pela verticalidade e economize o *espaço*. Essas categorias devem ser tratadas de forma condensada, a fim de que a “tensão interna da trama narrativa”, colocação cara a Cortázar, seja concomitante à “intensidade” e ao “material significativo”.

O processo de significação já se manifesta na escolha dos temas que são envolvidos por uma atmosfera repleta de mistério e força para irradiar muito além de si própria, transpondo seus limites e a rarefação da fábula. A carência do enredo transforma-se, muitas vezes, em símbolo questionador da condição humana, na qual a insignificância

explode como elemento significativo ao provocar rupturas cotidianas e argumentativas, ou seja, para Cortázar, a excepcionalidade não reside na escolha insólita do tema, nem tampouco se relaciona ao extraordinário ou incomum, pois pode ser vinculada a assuntos triviais: “um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência” (p. 154).

O desenvolvimento do tema necessita estabelecer um sistema de correlações que envolva dinamicidade entre texto escrito e leitura, de modo que nós leitores jamais o esqueçamos. A brevidade do conteúdo não implica, portanto, esquecimento, ao contrário, esse aspecto é apenas aparente, pois os seus efeitos perduram na memória, isto é, a sua condensação torna-se sinônimo de *abertura* e a sua extensão não se observa, como dissemos, nas páginas, mas na sua capacidade de questionamento que torna amplo o nosso pensar. Entretanto, o autor ressalta que a sua ressonância não é simétrica entre os leitores, por isso não podemos falar de contos absolutamente significativos ou insignificantes.

De acordo com Cortázar, há um ciclo no qual o tema atinge o escritor e este reage escrevendo o conto que será posteriormente avassalador em sua recepção, fazendo com que o leitor seja o “elo final” da criação: “Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador” (p. 156).

Para o crítico, o sucesso de um bom conto concentra-se na conquista de um clima ímpar, que “seqüestra” a nossa atenção por alguns instantes e depois nos devolve à realidade de forma renovada. Ao refletir sobre o estilo, Cortázar diz que este deve estar imbuído de intensidade e tensão, combinando forma e expressão, num constante desprezo das idéias prolixas. A renúncia envolve os aspectos descritivos, fazendo com que as categorias narrativas não sobejem em detalhamentos, mas convirjam de forma única para a

célula dramática, de modo a deslocar o leitor de seu lugar confortável, “do seu pequeno mundo circundante e lhe mostrará outra coisa, [...] algo diferente” (p. 161-162).

A estrutura do conto tradicional na qual a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final como forma de garantir o equilíbrio e a harmonia, não se identifica nos contos da autora portuguesa, pois, em seus textos, a lógica linear narrativa não avança pela construção do enredo. Estamos diante de narrativas fragmentadas que se esquivam da regra das unidades: uma só ação, num só tempo e num só espaço.

Por meio das “cenas fulgor”, Llansol fotografa não apenas um fragmento, mas vários, uma vez que explora e recolhe a diversidade, esfacelando a tensão da unidade dramática e propiciando o encadeamento da pluralidade discursiva. Assim, o conto llansoliano sugere lutas de boxe simultâneas, de modo a nocautear a cada linha.

Os textos de Llansol transpõem os limites da “rarefação da fábula” por meio do recurso imagético, que é um dos núcleos da cena fulgor. Dessa forma, o conceito de imagem proposto por Octavio Paz em *O arco e a lira* (1987) permeará também o nosso trabalho.

Segundo Paz (1987, p. 119), o termo “imagem” possui inúmeras significações, entre elas: vulto, representação, figura (real ou não) evocada pela imaginação, ou ainda, “toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema [...] comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc” (1987, p. 119). O autor observa o fato de que cada imagem preserva a pluralidade de significados, numa dimensão que abarca as oposições de muitos deles, sem fazê-los desaparecer, sem suprimi-los. Dessa maneira, há uma reconciliação do que é díspar, num processo de exaltação das potencialidades das palavras.

Ao depararmos com a cena fulgor nos textos de Llansol, somos levados, pelo que afirma Octavio Paz, a contemplar um tecido em que os contrários convivem harmonicamente e dialogam entre si, numa tensão em que todos os elementos disponibilizados possuem a mesma hierarquia.

Por meio da análise dos contos poderemos perceber a organização dessas cenas fulgor, que não obedecem a um encadeamento causal, desafiando a ordem e o aspecto comunicacional do conto. Dessa forma, o fluxo narrativo é estilhaçado e, nessa descontinuidade narrativa, a escrita da autora estabelece a sua própria ordem, na qual as palavras se desdobram e se enredam em si mesmas.

3. FIGURAS FULGURANTES: A GEOMETRIZAÇÃO DO ESPAÇO LLANSOL

“Cena fulgor”, “textualidade”, “dom poético”, “figuras” são termos que não podem ser vistos isoladamente, pois se complementam como pedras que compõem uma construção. Na arquitetura de Llansol, as “figuras”² amplificam a categoria tradicional de personagem, e a “cena fulgor” quebra o limite entre os gêneros, pois propicia aos textos não só dimensões narrativas, mas também líricas e dramáticas:

Sua narrativa não se baseia mais através de temas e enredos bem estruturados, mas a partir de cenas fulgor (LLANSOL, 1985, p.140), em que a palavra cena perde seu caráter paisagístico-descritivo para ater-se ao tônus teatral: ela é o que se encena e teatraliza no palco do imaginário. (HELENA, 1997, p. 24)

O próprio nome “cena fulgor” já remete a uma composição híbrida, pois a cena é um traço típico do drama e o fulgor concatena em si a irradiação ou expansão dos signos poéticos. O “dom poético”, por sua vez, é a capacidade de criação e de metamorfose que a autora imprime à escrita e assegura, como afirma Cantinho, a liberdade de consciência. O conjunto desses três termos constitui o que Llansol denomina “textualidade”: “Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela [textualidade] os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído e do princípio de não-contradição” (LLANSOL, 1994, p. 121). Detecta-se, portanto, um processo de consciência crítica que a leva, no espaço textual, a circunscrever

² O termo “figura” e o que ele significa dentro da obra de Llansol aparece ainda de maneira incipiente em *Os pregos na erva*. Em obras posteriores, alcançará ampla dimensão, como, por exemplo, em *Parasceve* (2002) ou em *O jogo da liberdade da alma* (2003). A “figura” pode incluir objetos, árvores, animais, pessoas, o “eu” que narra e até o leitor. Segundo Piteri (2007), “em *Parasceve*, as “figuras” vão se metamorfoseando, num processo repentino de mutações que lembra a montagem imagética surrealista: pessoas transformam-se ou incorporam partes de objetos ou animais, objetos adquirem conformações e gestos humanos, enfim, associações desconcertantes são realizadas num constante deslocamento de planos”. Nos contos de *Os pregos na erva*, esse nível figural ainda não foi atingido, por isso continuamos adotando em nosso trabalho a nomenclatura “personagem”.

algo que vai além dos signos ou das ações estagnadoras dos moldes narrativos para apresentar a “textualidade” como um campo fértil de iluminação.

Eduardo Prado Coelho em *A noite do mundo* (1987, p. 102-103), assim como outros críticos, confronta dois modelos: o da narrativa e o da “cena fulgor”. Segundo o autor, a escrita de Llansol destrói o enredo e propõe outra ficção: “[...] o modelo do anel, do *círculo* crescente que resulta da pedra lançada à água, da expansão do texto, nesse lugar em que a palavra roda sobre si mesma, entontece, e faz a *ronda do ser*”. O crítico observa a cena fulgor como um “foco irradiante de inteligibilidade” (p. 99) e se vale de substantivos como “névoa”, “reticência” e “enredamento interior” para contemplar os movimentos propostos pelos textos de Llansol. Para Coelho (p. 99-100), a escritora impõe a ordem do desentendimento das consagrações e dessa maneira se esquivava de uma literatura institucionalizada: “[...] estamos nesse ponto em que a escrita salva, redime, sustenta o bruxulear de uma luz, abre a vacilação de um caminho, e a literatura, essa já começou a ficar para trás”.

José Augusto Mourão, em “Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol” (1997, p. 82), também contempla o processo de fulgurização, que reúne a liberdade de consciência e o “dom poético” apresentando-se como uma recusa da escrita representativa.

Adentramos, portanto, a esfera da “textualidade”, que permite, como Llansol afirma, o acesso ao “dom poético”, o qual surge como um resultado do abandono da literatura em direção às implosões da escrita, como orienta Maria João Cantinho em “Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol” (www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html). O conto “Intróito” (1987), por exemplo, desde as suas primeiras linhas evidencia a preocupação com a elaboração artística e problematiza a palavra como um foco central: “As palavras escritas numa

vidraça embaciada pela chuva são sempre tristes. Não importa o seu verdadeiro significado” (p. 91).

Segundo Cantinho, esse dom nos conduz para o umbral da literatura, um limiar de perigo que nos apresenta “o exprimível e o inexprimível”. Para a pesquisadora, o “dom poético”, ao desalojar as palavras de seus lugares comuns, trava uma intensa luta com a ordem meramente comunicacional, deslocamento que vislumbramos em “A casa às avessas” (1987), que nos coloca, a partir de seu título, numa situação desconfortável, ao revés de nossas convicções, pois a palavra “casa”, que normalmente remete a abrigo, proteção e lar, adquire outra dimensão no texto de Llansol, que burla o equilíbrio de nossa capacidade associativa e nos conduz a uma “estrada seca, de árvores agudas, quase sem sombra” (p. 59), na qual personagens e leitor se encontram desprovidos de comunicabilidade.

Ao assumir uma posição não convencional, o espaço não é o comumente esperado, e dessa forma somos desalojados de nossas crenças e vemos nossas expectativas subvertidas, direcionadas para um caminho diverso do cânone, oposto a qualquer tentativa categórica. A casa ou o texto torna-se um lugar de hostilidade para uma leitura ingênua, uma vez que a linguagem de Llansol não proporciona um fio condutor, como o de Ariadne, mas enredador, que não leva à saída do labirinto, pois provoca a perda dos valores e dos sentidos.

O signo “casa” também aparece em outros contos de maneira disfórica. Em “Os corpos cercados” (1987) é um campo de concentração e em “A manhã morta” (1987), encontram-se quartos que não sugerem o descanso dos corpos, e isso se intensifica pelo uso do verbo “dormir” a marcar a rotina de uma casa de prostituição: “– Não durmo neste quarto quando durmo a sério. Durmo com as outras” (p. 82).

Em “Maggie Only” (1987), o quarto de hotel também não é um ambiente confortável, pois se apresenta como um espaço circunscrito que limita as ações de Maggie. Nesse conto, o encarceramento físico e moral da personagem se dá pela liberdade de escrita que joga com o próprio signo “livre”: “– Não há quartos livres? – perguntou Maggie. [...] – Não, não há – repetiu o empregado. – Bem sabes a razão” (p. 115). A palavra é subvertida, e o que poderia indicar vagas para hospedagem conduz a um lugar de isolamento.

A desintegração da homogeneidade da narrativa e de seus lugares comuns é provocada pelo “dom poético”, que, para Llansol, é uma energia criadora que metamorfoseia o espaço literário. Seguindo com as considerações de Cantinho, esse dom leva as palavras a uma zona de fulgurância da linguagem. Cantinho afirma que a cena fulgor circunscribe a partir de si um lugar que não deve ser entendido como um local geográfico, mas como uma “ruptura” ou “fratura” no espaço:

Naturalmente que a *cena fulgor* é o resultado da desagregação, levada a cabo pela autora, do contínuo narrativo, bem como da suspensão dos elos habituais a que fomos habituados na leitura e interpretação da linguagem.
(www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html)

Cantinho associa a “cena fulgor” ao incerto, à epifania e à transcendência, o fulgor é visto como a iluminação de uma realidade capaz de cegar quem a contempla em função da evidência que provoca. A cena, segundo a análise da pesquisadora, torna-se o lugar de iluminação e simultaneamente de apagamento, ou de “luz jorrante” e “ponto voraz”, ou seja, é “o incerto que é luminoso”. O lugar que é circunscrito pela cena fulgor passa a ser encarado em sua capacidade de romper com o espaço, de modo a permitir que a diversidade seja parte fundamental de sua composição.

Outro elemento indissociável da “cena fulgor”, de acordo com Cantinho, é a noção de figura. Esta, quando subtraída da história, é deslocada para uma dimensão de caráter transversal e a-histórico, possuindo uma relação opositiva com a personagem que lhe deu origem. Um exemplo é o Anjo da Anunciação, mito hebraico-cristão que anuncia à virgem Maria o nascimento de Jesus Cristo, e que está presente em “Intróito” (1987) de maneira distorcida, pois o anjo não mais se dirige a uma virgem para anunciar a vinda de um messias, mas para reforçar a queda dos corpos de João Mateus e Joana: “O Anjo torna-se terrível. Fala do egoísmo e de esquecimento, ainda mais horroroso por serem contra os seus próprios sangues, dela e de João Mateus.” No trecho: “O anjo do silêncio desaparece. Agora, ela mesma é a Anunciação” (p. 108-109), percebemos uma construção que se repete e experimenta a união das figuras, fazendo com que a personagem não só pareça, mas seja a própria Anunciação, por meio da escrita llansoliana e da mensagem que Joana escreverá para João Mateus comunicando sobre a gravidez.

Além disso, Joana aproxima-se da figura de Eva: “Nessa altura ainda ignorava, embora em névoa já o pressentisse, que no mundo não há dor maior que a contemplação da felicidade perdida. Essa certeza transformá-la-ia numa nova Eva” (p. 101). E o narrador, pela construção sintática, já alerta para o fato de que o mito passa por uma transformação não só de sentido, mas de acomodação fônica, visto que há um jogo entre “névoa-nova-Eva”, como se a palavra “névoa” perdesse a consoante /n/ e a vogal /o/ resultando em “Eva”. “Eva” retoma o pecado original, mas o foco da comparação não parece estar na perda da virgindade, ou na perda da felicidade e da presença de João Mateus, mas no processo de recriação da palavra.

Os deuses são citados também no conto, mas perdem a atmosfera sacra que os envolve: “– A sabedoria da minha nova religião provém de o novo deus não ter altar”. (p. 104); “– Não tem mãos para me receber as preces e, no meu culto, limito-me como a um

igual” (p. 103) “– Quando o inventaste? / – Quando achei necessidade” (p. 104). O narrador insiste em certos vocábulos como “novo (a)” e “culto” e coloca em evidência a capacidade de invenção do artista, e, assim, o culto que se observa é o da prática e o do cultivo do signo. No conto, Llansol inverte a ordem, pois já não são os deuses que criam os homens, mas o escultor que esculpe e cria a palavra “deus”, desalojando-a de seus convencionalismos. O trecho, ainda, remete para o processo de criação da imagem poética, que diminui a distância entre os signos fazendo com que nenhum deles tenha “altar”, ou seja, não há hierarquia entre os vocábulos, pois todos estão na mesma zona de fulgurância.

Segundo Silvina Lopes, em *Exercícios de Aproximação* (2003, p. 206), a composição figural é paradigmática em Llansol e surge como um movimento descentrado que, ao exaltar o múltiplo, provoca a “des-apresentação, isto é, a figuração que desfigura”. Dessa maneira, a figura expande o conceito de personagem ao esfacelar o espelho mimético servindo-se também de diversos elementos do mundo não-humano:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente ‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. (LLANSOL, 1985, p. 44)

Dessa maneira, as personagens nos textos de Llansol, muitas vezes, não são descritas exatamente como pessoas, como é o caso de Maggie Only, vista metonimicamente como uma “cabeça de cacto”. A figura reúne em si a conjugação de seres diferentes, no exemplo, planta e ser humano, e retira semelhanças entre eles, desse

modo, o cacto acentua a dificuldade de se viver num ambiente inóspito e áspero, e, simultaneamente, nos remete à condição estática de Maggie.

Em “Intróito”, as figuras são entrelaçadas com o “espaço”: “Um amigo, Carlos Fernandes, chega com a mulher, [...]. João Mateus não compreende aquela mulher-café” (p. 94). O texto parece ser escrito para ser olhado e não apenas lido. O seu traçado ou modelagem devem ser construídos pelo leitor. Dessa maneira, reconstruímos o “café” a partir da aglutinação do nome composto Carlos Fernandes, ou simplesmente de suas sílabas iniciais. Llansol experimenta inusitadas combinações, e tendo em vista a forma como Marília é caracterizada, a linguagem ultrapassa o nível da metáfora, pois vai além de uma simples comparação, criando novos vocábulos por meio de uma composição justaposta, que elimina verbos, adjuntos adnominais e adjetivos, sendo marcada visualmente por hífen, o que reforça ainda mais o vínculo entre as palavras, como se estas não pudessem de maneira alguma serem indissociadas. Os substantivos “mulher” e “café”, ao serem reunidos, constroem um novo sintagma, “mulher-café”, que condensa em si a relação fluida das categorias narrativas e o impacto do processo figurativo, por meio da transformação sígnica.

Cantinho, no artigo anteriormente citado, referindo-se à figura “da rapariga que temia a impostura da língua”, figura que aparece, de modo enfático, em outro livro de Maria Gabriela Llansol, *Um beijo dado mais tarde* (1990), observa que a figura é uma imagem capaz de nos remeter para a reflexão da linguagem, o que equivale a dizer não ao poder que se infiltra na língua, e, nesse sentido, diríamos que Llansol “trapaceia com a língua, trapaceia a língua” (BARTHES, s.d., p. 16), e ela o faz expondo a sua “trapaça”.

É ainda com “Intróito” que exemplificamos essa escrita voltada para as suas entranhas: “Realizava-se uma troca misteriosa de sangues: o da casa, o de Joana misturado com o de João Mateus, e o da vida universal que, na mesma aurora, os igualava” (1987, p.

101). O vocábulo “sangue”, contendo em si uma interioridade palpitante e fluida, chama a atenção para a internalização da linguagem, que se volta para si própria, mesclando palavras que pintam um quadro em que a vida das personagens e dos objetos do mundo se unem lingüisticamente.

“Intróito” apresenta diversas texturas e desenhos: num primeiro momento, o narrador focaliza os gestos sucessivos de Joana, entre eles o de “[...] desenhar serenamente com a agulha hortênsias azuladas numa toalha de linho que lhe escorria do colo para o chão” (p. 102), posteriormente, o sujeito narrativo lança um olhar criador que também desenha, com a escrita, flores que escorrem do quadro sobre a mesa:

Joana pousou sobre os joelhos de Teresa as violetas que pintaram na saia de tweed uma mancha escura perfumada. (p. 103)

[...]

Sobre o aparador em pau santo estava pendurado um quadro que representava uma menina vestida de cor-de-rosa, com chapéu de fitas na cabeça, a apanhar braçados de flores num pomar. As violetas pareciam ter caído do quadro sobre a mesa. A toalha com largos entremeios de renda transparente chegava até um palmo do chão. (p. 104)

O narrador subtrai da flor a mancha que escorre na saia da personagem para simultaneamente “manchar” as linhas divisórias entre a moldura do quadro e a mesa, e entre a personagem e o espaço, construindo o processo de figurativização que entremeia e colore com palavras não só o texto, mas diferentes tecidos: o linho, o tweed e a renda. Assim, além de costurar o conto, com a agulha do bordado e os traços da pintura, há uma aproximação do quadro com a personagem, pois ambas são descritas com flores, Teresa está com a violeta nos joelhos e a menina nos braços, enquanto o narrador recolhe esses elementos não mais para representá-los no sentido mimético, dando vida a essas flores numa construção com matizes poéticos, pois o que a representação prende num quadro, a textualidade desprende e põe em movimento.

É possível perceber a sobreposição de quadros também em outros textos. Em “A casa às avessas” há uma personagem que dialoga com a rapariga pintada por Amedeo Modigliani, pintor italiano que viveu uma conturbada experiência artística e negou os estilos já existentes em busca de uma nova arte pictórica. Seu quadro “Young Brunette” é resgatado por Llansol no conto:

Uma rapariga impeliu a única porta da sala e, através dela, viu-se uma cama, rente a uma parede branca. Na parede estava suspensa uma cópia da “Rapariga Morena”, de Modigliani. Os olhos, fendidos num lilás submerso, sugeriam os braços de uma cruz prolongada pela linha do nariz rectilíneo.” (p. 60)



Os contornos do quadro reforçam as imagens do texto, a boca pequena e fechada da rapariga suscita a mudez da personagem que inclusive não tem nome. A cruz formada pelo nariz e pelos olhos antecipa o suicídio sugerido da rapariga que leva comprimidos à boca. Além disso, os ombros caídos, o formato do decote e do queixo, e a base formada pela

distância dos braços e a cabeça, formam figuras triangulares que podem ser vistas também no corpo do conto:

Sentou-se sobre o tapete e abriu uma revista. Viu a fotografia de uma mulher, com um pé apoiado sobre o joelho. A perna vergada e a perna erecta formavam um triângulo (p. 60)

Depois deitou-se ao comprido na cama, com o aquário entre os tornozelos (p. 62)

A figura triangular da cruz é reiterada nesses trechos em que a personagem olha a posição das pernas da mulher e compõe também um triângulo ao colocar o aquário entre os tornozelos. É por meio da sobreposição de imagens que se observa a progressão do conto que, embora não tendo um desfecho explícito, conduz para um universo morto. Ainda mais: o quadro está “rente” à parede, a rapariga está deitada na cama, e a perpendicularidade entre os catetos forma um ângulo de noventa graus, do qual a hipotenusa é o olhar, que estabelece as relações trigonométricas entre a rapariga do conto, a Rapariga do quadro e a mulher da revista, o que nos permite visualizar a união das figuras e as diferentes manifestações artísticas.

A obra de Modigliani distancia-se de aspectos fotográficos e paisagísticos, há uma recusa da natureza morta e um enfoque na natureza humana, principalmente na questão do olhar. Llansol, nesse conto, também nos faz mergulhar no olhar das personagens, e isso é visto a partir da constância do próprio signo, destacado por nós em negrito:

– Quase nenhuma. Os olhos ficam embaciados quando se olha muito tempo para estrada (p. 59).

– Agora não preciso de esticar o pescoço para olhar para fora (p. 61).

– Olha – disse Miguel (p. 61)

– Não olhaste – disse Miguel.

– Olhei, olhei – disse Luzia (p. 61).

Levantou os olhos e fixou o pescoço desmedidamente esguio da rapariga do quadro de Modigliani (p. 62).

Os “olhos”, por se repetirem, dão um contorno alongado ao texto e reforçam a ilimitação do olhar, que contrasta com o universo paralítico da narrativa. Tem-se, assim, um jogo de olhares: o da rapariga do quadro de Modigliani, o da rapariga do conto que olha o quadro, o do leitor que olha o texto e simultaneamente olha o quadro pelo olhar da rapariga. Além disso, olhar para fora com Luzia e Miguel é também, como veremos no capítulo 4, olhar uma estrada semelhante à construída por Samuel Beckett em *Esperando Godot*. É curioso também pensar que “Luzia” é um nome que nos remete para a “Santa dos Olhos”, mas que no conto aparece com contornos apagados, permitindo-nos a associação com o verbo “luzir” e o seu pretérito, e também com o verbo “amarelecer”, dessa forma, “Luzia” aparece como aquela que não reflete mais luz, é sem vida:

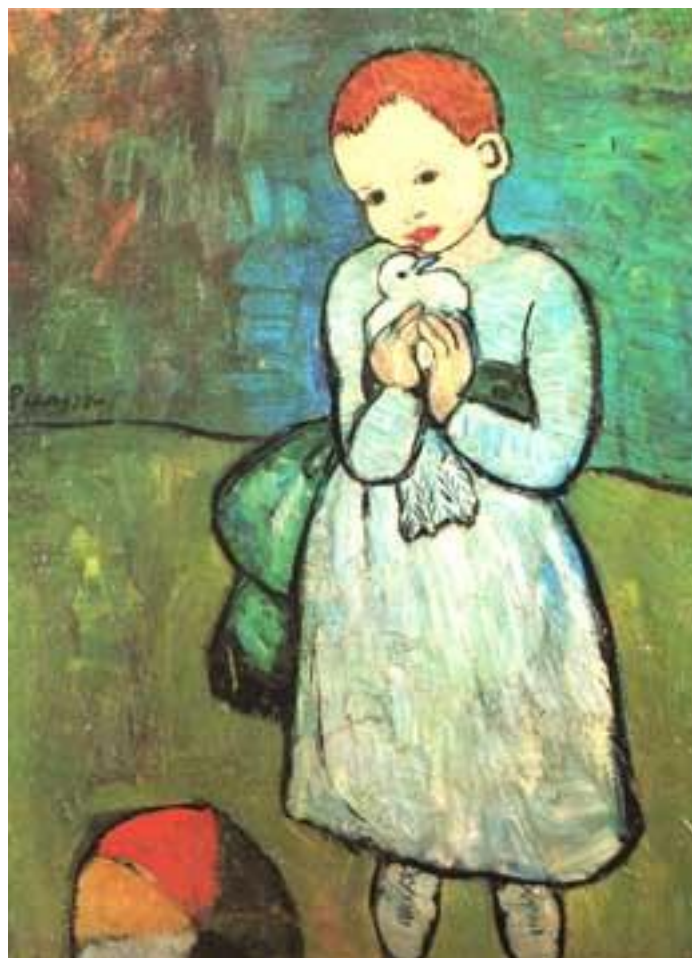
– Então devia ser velho como nós (p. 59).

– Luzia chegou à janela e acenou com a cabeça, sem expressão (p. 61).

Os olhos da figura do quadro “são fendidos num lilás submerso”, a Rapariga é envolta por tonalidades escuras, e ao se contrastar o fundo da tela de Modigliani com o fundo dos olhos da figura, tem-se a sensação de vazio e morte, que se estendem do quadro para todo o texto de “A casa às avessas”. Com isso, a “cópia” da “Rapariga Morena” nos parece não uma imitação, mas uma reprodução, no sentido de multiplicação de imagens e sensações.

O estilo de Llansol aproxima-se do de Modigliani e torna as suas linhas não delimitadas, mas fluidas, pois, enquanto o quadro mescla as cores, a escrita da autora arquiteta uma geometria fulgurante que se vale do prolongamento das cores, dos traços, dos ritmos, dos sons, das imagens, da pintura com as palavras.

É possível notar a composição figural por meio de um outro quadro: “A criança com a pomba” de Pablo Picasso, referido em “A manhã morta” (p. 85). O quadro de Picasso, assim como o de Modigliani, promove um encadeamento de imagens e sobreposição de figuras, que também são pautadas na dinâmica do olhar. O pintor olha a realidade e desenha um menino com formas arredondadas e, portanto, não reproduz fielmente ou fotograficamente os traços da criança. Pedro, personagem de “A manhã morta”, compra a reprodução do quadro, que é a cópia da cópia do menino, e isso aos poucos vai esfacelando as relações miméticas. Além disso, é por meio das palavras do diário de Pedro, transcritas no conto e lidas pela personagem Márcia, que se verifica a expansão do olhar e a conjugação das imagens:



30 de Setembro, continuou Márcia:

Adquiri hoje uma gravura que reproduz “A criança com a Pomba”, de Pablo Picasso. A criança tem um vestido vago como ela própria e o tempo que está para vir. A sua cabeça é redonda. O mesmo acontece à terra, ou a uma maçã.

O amor é a perfeição deste menino inacabado. (p. 85)

Pedro, ao descrever as formas e as cores do rosto da criança, não o faz em sentido literal, pois associa esses contornos a uma maçã. Se no quadro anterior, a personagem reproduz com o corpo a formação dos triângulos, aqui, Pedro reproduz com a linguagem os traços circulares, que vão desde a repetição do fonema /v/ (“vestido”, “vago”, “vir”) até a circunferência da fruta. Os traços arredondados dialogam também com a circularidade do estilo geométrico de Llansol, que empresta uma força visual ao enrodilhamento da linguagem poética tornando as cenas “reais”, ou seja, corporificando as ações e os sentidos das personagens. Com isso, há uma ênfase no plano figurativo e imagético pelo constante uso de figuras circulares, o que se pode perceber principalmente em “Maggie Only”, já a partir do próprio termo “Only”, que acentua a solidão de Maggie e o espaço fechado onde ela se encontra, e até visualmente por meio da vogal “O”, que retoma a figura geométrica do círculo, em conjunto com os substantivos: copo, corola, sol, pulseira, tremoços, prato, bolachas circulares, auréola, bacia e copa arredondada. Os objetos vão reiterando a imagem do círculo e, desse modo, o lenço envolve o pescoço de Maggie, os pulsos dela e de Ângelo e ainda desenha um círculo no chão, mantendo a construção de um texto em que tudo parece se confundir.

Em “A casa às avessas”, o uso de figuras circulares também é constante, assim temos: “as bolas azuis”, “os olhos”, “o disco no prato do pick-up” e o aquário: “Os peixes abriam as bocas redondas para respirar, pareciam tornar-se redondos como as bocas de onde saíam as bolhas, também redondas” (p. 62). Em “A pedra que não caiu”, a imagem circular da coleira entrelaça os espaços (casa e Campo de Prisioneiros) e a angústia das

personagens pela impossibilidade de evasão: “Depois pensou na coleira que era o nada da sua casa vazia” (p. 51).

Retornando a Pedro de “A manhã morta”, verificamos que essa personagem, agora pelo olhar do narrador, mantém outras relações com a criança do quadro de Picasso: “Pedro abraçou-a [Márcia] também, o mesmo gesto calmo para uma criança onde precisamente se continha a espécie de amor que ela, no seu paroxismo, não amava. Então afastou-se” (p. 87). A disposição frasal torna-se significativa, pois o verbo “abraçar” se expande envolvendo as figuras do conto e da pintura. Primeiramente, vislumbramos na tela a criança segurando a pomba com ternura, depois, temos o “gesto calmo” de Pedro abraçando Márcia, o que nos possibilita associar Márcia à imagem da pomba, ainda mais que o narrador, em outros momentos, compara essa personagem a um pássaro engaiolado. A “pomba” é simbólica, pois remete simultaneamente para a pureza de Pedro, para Márcia e para o amor carnal, uma vez que é a ave predileta de Afrodite, como observa Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 728) em *Dicionário de símbolos*: “[...] representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto do seu desejo”.

“A manhã morta” pode estar relacionada à perda da inocência de Pedro – “(de facto, a música fluía sobre ela como fluiria o contacto de Pedro)” (p. 86) – como à morte da própria personagem:

Sobre o seu pescoço, no sítio em que a garganta alteava, a pérola não verdadeira lucilou na ponta do alfinete que perfurava o músculo coberto de pele branca como, na noite anterior, perfurara a boina preta.

Mas não importa que as manhãs morram, porque as manhãs nascem todos os dias. (p. 87)

Como o espaço do conto é um prostíbulo e Pedro é o único que entra na casa e não quer tocar em Márcia, acreditamos que o alfinete e a boina, pela sua forma geométrica, lembrem os órgãos sexuais das personagens, e o verbo “perfurar” se relacione, nesse caso, ao coito. Mas o trecho acima não nos permite nenhuma afirmação, e, assim, “perfurar”

pode estar sendo usado em seu sentido literal, provocando, desse modo, a morte. O conto de Llansol arquiteta finalizações sugestivas, deixando implícito o desfecho, assim como a composição do quadro nos dá a sensação de inacabado, pois falta o restante do corpo da tela. Essa sensação de falta é semelhante à de “Intróito”, quando Sitiais esculpe conscientemente a estátua de uma ave sem cabeça.

Esse jogo figural continua se pensarmos que Pedro, ao escrever o diário, também se vale de uma disposição pictórica que entrelaça linhas simultâneas e imprime a sua visão, a qual dialoga com a própria construção do conto: “[...] uma criança, numa estrada, comeu o seu pão e rasgou o vestido num pau em que não reparou; e eu procurei uma substância onde a multiplicidade se unificasse e permanecesse com uma face real” (p. 84-85). Desse modo, Pedro também flagra uma criança para compor a sua escrita, que não apresenta o tom diarístico convencional por não narrar a sua rotina. Assim, enquanto o cenário descrito apresenta uma situação que imprime um tempo inerte, sem transposição, além de personagens paralisadas, uma narrativa paralela irrompe “num tempo que está por vir” e se destaca flagrando momentos únicos e fugazes, por meio da sobreposição dos quadros.

Pedro focaliza a cabeça do menino e o narrador recorta o rosto de Pedro construindo uma linguagem enrodilhada: “Márcia olhou o rosto de Pedro que a penumbra facetava e que aspergia luzes e cores, como um diamante lapidado” (p. 83). Desse modo, há novamente um diálogo entre tela e texto, pois o narrador faz com que a palavra “Pedro” se aproxime da imagem do “diamante”, que não deixa de ser uma pedra preciosa, para fazer com que esta se transforme num prisma capaz de refletir diversas cores e significações, por meio da incidência da luz, como acontece no sugestivo quadro de Picasso.

Em “Maggie Only” temos também uma das personagens que se chama “Petrus”, que conduz mais uma vez para a lapidação do signo, pois é como se Llansol extraísse do

nome próprio, o “preto” e o traço de imobilidade da pedra. A similitude quase anagramática entre a cor da pele de Maggie e o nome de Petrus parece indefinir os limites que existem entre as personagens, nivelando-as por meio da linguagem.

Algumas cores que são vistas no quadro “A criança com a Pomba” são significativas também nos outros contos e reforçam as formas geométricas: em “Maggie Only”, a cama é dourada, o narciso é amarelo e a mala é amarela; o reposteiro de “A manhã morta” é um cretone com triângulos pretos e retângulos amarelos, assim como a colcha de Márcia é amarela; e os peixes de “A casa às avessas” são encarnados e amarelos com manchas pretas; e o vermelho surge na blusa de Maggie, no prato encarnado do pick up de “A manhã morta”, na transparência avermelhada das mãos de Márcia quando envolve a lâmpada após ler o diário e na imagem do sangue, já referida, de João Mateus e Joana. A presença dessas três cores não é sem sentido, pois a combinação do amarelo com o vermelho acentua o efeito da luz amarela, assim como o preto também coloca o amarelo em destaque. Parece-nos que o “fulgor” é o protagonista das cenas construídas por Llansol: “[...] (não se apercebia da ilimitação da luz que é a capacidade de preencher os maiores espaços)” (p. 85).

O jogo de luzes e sombras cria figuras geométricas que acentuam visualmente o encarceramento das personagens. Em “Maggie Only”, por exemplo, o corpo negro de Maggie é visto como um tronco (“Passou a mão pelo pescoço, como por cima de um tronco sem asperezas, p. 121), e é por causa de sua cor que a personagem é isolada dos demais hóspedes. Já em “Os corpos cercados”, a luz que incide nas tábuas cria a imagem de uma prisão: “[...] a luz se enleava nas tábuas ou as tábuas se enlevavam na luz”, (p. 38), “[...] uma tábua com nódulos esparsos que reproduziam, vistos perpendicularmente e em proporções reduzidas, secções de troncos cortados” (p. 39). Em “Intróito” após o padre baptizar João Mateus com o sinal da cruz, e esse gesto antecipar a morte que chega numa

tarde de outubro de “claridade baça”, o narrador afirma: “A cruz tem dois braços. Ao centro há uma encruzilhada. São as encruzilhadas que tornam a vida magnífica” (p. 110). O formato da cruz reitera a imagem de morte e prisão em “A casa às avessas”, assim como as manchas assimétricas dos peixes também lembram grades que são reforçadas pela limitação imposta pelo vidro do aquário.

A união dos reposteiros e das persianas em “A manhã morta” acentuam também a imagem de grades: “Pelas persianas descidas o sol riscou no chão e na parede duas figuras geométricas unidas pelas bases, com segmentos luminosos e obscuros de modo que, por um espaço curto de tempo, o sol teve grades” (p. 86). O espaço da igreja em “Intróito” parece também sugerir uma espécie de prisão: “As paredes de pedra da Igreja estriam-se de luz branca (p. 109)”. O signo luz é, de fato, reiterado em diversas passagens dos contos, e isso implica algumas considerações. A luminosidade surge como um processo de intensificação das imagens poéticas, ultrapassa o conceito de metalinguagem e pode ser vista como direção cênica, a exemplo do drama, apresentando os detalhes das cenas, como num roteiro, embora “fuja” disso, ao inserir elementos metafóricos de natureza subjetiva.

Em “A pedra que não caiu”, a luz da lua e a dos holofotes no caixilho projetam uma cruz, enquanto as árvores em relação ao chão provocam a sensação de grades (“[...] e à volta as vinhas onde apenas se alteavam árvores, de distância em distância, como flechas cravadas perpendicularmente num solo em que sempre recomeçava a monotonia verde”, p. 50), assim como o crescimento perpendicular das roseiras junto à parede suscitam a imagem explícita do arame farpado (“– O arame farpado é uma coleira”, p. 51). Nesse conto, por meio da descrição da personagem Inês, contemplamos a “permanência circundante” dessa geometrização:

Para ela, a visão era o sentido primordial na captação da permanência circundante. A sua vida tinha sido uma sucessão de percepções

pictóricas, em que era possível a visualização de todas as abstrações e até mesmo das realidades apreendidas através dos restantes sentidos. Via que o cheiro tem uma forma, que o som é um gesto e que o tacto tem uma cor. Na infância, ao contemplar um evónimo em que vira uma lagarta transformar-se em borboleta dissera: “Cheira a borboleta”. E o cheiro da borboleta (azul, encarnado, amarelo) existira, criado pelo desejo. (p.50)

Os verbos ser e ver, que se deslocam por todo o texto, reiteram, mais uma vez, o aspecto circular, o não movimento. Se, por um lado, esses verbos não implicam dinamicidade, por outro, participam da construção de imagens sinestésicas, refletindo, como o rosto de Pedro, diversas cores que saem do mesmo objeto, a palavra. Dessa maneira, até os verbos são desenraizados de seus traços típicos, ao serem tocados por um dom que subverte o comum.

A coleira traduz a idéia de aprisionamento, enquanto a borboleta surge como uma figura de libertação e metamorfose, arrancando os signos de sua convencionalidade: não é simplesmente a lagarta que vira borboleta, mas o cheiro que se decompõe em azul e amarelo e adquire forma pela percepção criativa.

Mas não é apenas o cheiro que se decompõe, pois as personagens nos são apresentadas como cubos, como prismas, como sólidos. Em “Maggie Only”, por exemplo, a personagem é uma “presença geométrica” flagrada em várias partes, ou seja, em todas as suas faces, como num processo metonímico: face, peito, seios, pescoço, mão, cabeça, corpo, costas, ombro, joelhos, ancas, braços, axila, silhueta, cabelos, dedos, cintura, pele, pernas, pulso e suor. Em “A manhã morta” o corpo das personagens também é esmiuçado dos cabelos ao filamento. Em “Os corpos cercados” os corpos são dessecados até as unhas, e em “Intróito” percorremos a alma. A decomposição do corpo não é gratuita, pois a geometrização das personagens é justaposta a geometria do signo que é decomposto em suas mínimas frações constituintes como veremos em “O poliedro da linguagem: a liricização da narrativa”.

É importante ressaltar, antes de partirmos para os próximos capítulos, que a “cena fulgor” é vista por nós em *Os pregos na erva* como um intenso diálogo entre os gêneros, mas dentro de uma perspectiva que observa a lírica não apenas como manifestação do “eu” e de suas emoções, nem tampouco o gênero dramático como fonte de catarse, pois a “cena fulgor” não desperta em nós sentimento de piedade ou identificação; ao contrário instiga-nos a contemplar o seu próprio processo de construção.

4. O POLIEDRO DA LINGUAGEM: A LIRICIZAÇÃO DA NARRATIVA

A poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. [...] a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção.

Antonio Candido

O diferencial da escrita de Llansol reside no eixo da combinação dos elementos: as palavras nos são familiares, mas os deslocamentos, as associações inusitadas, tornam-nas singulares. Os signos, ao serem retirados de seu fluxo normal, resistem à função comunicativa, e a distorção do sentido das palavras se dá por meio do que a autora denomina “dom poético”. Esse dom, que altera a linguagem corrente, é o responsável por imprimir lirismo à narrativa.

Os contos de *Os pregos na erva* (1987) nos fazem mergulhar num universo lúdico em que a prosa coexiste numa relação intrínseca com a poesia. Partimos do pressuposto, ancorados em Octavio Paz (1982, p. 17) de que classificar não é entender e menos ainda compreender a “vertiginosa pluralidade do poema”, que apresenta resistência quanto à classificação em gêneros devido ao seu caráter transcendental e à sua natureza ambivalente. Segundo Paz (1982, p. 83), “o poema [...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera - algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria”.

Llansol minimiza os recursos narrativos e potencializa cada uma de suas escolhas, trazendo consigo a força do estranhamento, tão caro aos formalistas e a Julio Cortázar em *Valise de Cronópio* (2006, p. 234): “A gênese do conto e do poema, é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se*, que altera o regime ‘normal’ da consciência”. Se a destreza do contista, segundo Cortázar, está em saber guardar a tensão

desde as primeiras linhas, semelhante ao poeta, que se vale do princípio da economia de meios, podemos sugerir que, na obra de Llansol, essa tensão atinge não apenas o texto, pois além de combinar os elementos até o fim da leitura, o conto da autora deixa-nos tensos não pelo desfecho que encerra, mas pela ausência de progressão narrativa que nos nocauteia.

Dentro desse âmbito de discussão, ou se quisermos prosseguir um pouco mais com as palavras de Cortázar: “num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota” (p. 234), propomos evidenciar, no texto da escritora portuguesa, como a estrutura do conto é atingida pela saliência dos momentos líricos, uma vez que a atenuação de recursos fônicos e rítmicos, como também a presença de um discurso, de certa forma, mais “direto”, aspectos peculiares à prosa, cedem espaço, no conto de Llansol, ao afloramento da sonoridade e da expressividade.

O substrato fônico, um dos procedimentos distintivos da poesia, é explorado com intensidade nos seis textos selecionados, o que exige um olhar mais atento, pois estamos diante de contos que se libertam do fluxo semântico e sintático e extrapolam a linearidade narrativa.

Dessa maneira, os traços poéticos em *Os pregos na erva* (1987) não estão relacionados à manifestação do “eu”, ou seja, não são as marcas de subjetividade da lírica que nos interessam, mas sim o processo de consciência artística que se observa, especialmente, na lírica moderna.

Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978, p. 15), chama de “dissonância” a junção “incompreensibilidade e fascinação”, empreendida pela poesia moderna, e que surge como um entrelaçamento de tensões que objetiva a transformação do mundo e da língua. Segundo Friedrich (1978, p. 18), o poeta na modernidade comporta-se como um operador da língua experimentando inúmeras combinações insólitas que

provocam um efeito de “choque” no leitor: “[...] uma linguagem sem um objeto comunicável tem o efeito dissonante de atrair e ao mesmo tempo perturbar quem a sente”. Llansol também opera sobre a palavra, como observa Cantinho, e a torna opaca, reconvertendo-a para uma nova significação pelo processo de fulgurização.

Ao romper com o comum, Llansol trabalha com a produção de imagens, e como já visto na parte teórica desta dissertação, trazemos o termo “imagem” segundo a proposta de Octavio Paz em *O arco e a lira* (1987, p. 120): “[...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real”, o que parece dialogar com as considerações de Friedrich (1978, p. 18) quando observa os procedimentos de construção da lírica moderna: “Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável”.

Seja pelo viés do “inominável”, como orienta Cantinho, ou do “indizível”, como afirma Paz, ou ainda pelo caminho do “inconciliável”, segundo Friedrich, a imagem poética de Llansol provoca o deslocamento da narratividade para a textualidade, apresentando o devir e a metamorfose não mais das ações das personagens, mas da própria escrita, o que pode ser observado no conto “Intróito” (1987), pois a relação afetiva de João Mateus e Joana não constitui o ponto fulcral dessa escrita que, por meio da cena fulgor e de seu núcleo imagético, promove uma relação corpórea entre as palavras. Assim, o processo de criação sutilmente se destaca e se afasta de uma interpretação pautada apenas nas ações ou nos sentimentos das personagens.

A linguagem llansoliana entrelaça os planos, concreto e abstrato, e percorre não só o espaço que circunda as personagens, como também mergulha no íntimo de cada uma delas: “Joana acabara de percorrer a sua distância interior” (p.101). Esse mergulho não é

uma mera indicação, pois o leitor é levado a submergir com as palavras e esmiuçar os seus componentes mínimos.

É o que se pode observar, por exemplo, com relação ao verbo “apagar”, no seguinte trecho:

As palavras escritas numa vidraça embaciada pela chuva são sempre tristes. Não importa o seu verdadeiro significado.

Quando Joana chegou com dois copos cheios de sumo de laranja, João Mateus apagou-as com um movimento rectilíneo da mão esquerda. A alma de João Mateus estava nas mãos, enquanto a de Joana estava nos olhos” (p. 91, grifos nossos).

O verbo “apagar” participa de uma construção na qual a bilabial “m” desloca-se pelo texto e o “movimento rectilíneo” não é só das mãos, mas dos sons que esfumaçam a distância que existe entre as palavras. Assim, os signos/imagens, “alma”, “João Mateus” e “mãos” possuem um vínculo que ultrapassa a narratividade. O entrelaçamento dos fonemas sugere a relação do casal, por isso destacamos em negrito a presença da consoante “m”, que nos permite várias associações fônicas: João Mateus e Joana produzem um som quase idêntico, acentuando os laços entre os nomes próprios, feminino e masculino. João Marcos, o filho do casal, também tem o seu nome foneticamente unido ao dos pais.

Posteriormente, o verbo “apagar” surge com uma outra configuração, referindo-se ainda a João Mateus: “Ele detestava todas as raízes e da paixão só conhecia a ânsia dos sentidos que em breve se apagava. No entanto, nessa teimosia orgulhosa, era uma raiz” (p. 92). Deslocando-se do sentido concreto contido na citação anterior para um sentido abstrato, nesta, o que se presencia é o movimento fugaz do verbo “apagar”, que evidencia na primeira situação João Mateus como agente e na segunda como paciente.

Ainda no trecho acima, destaca-se o signo “raiz”, que ao se deslocar visualmente pelas frases, simula o que se observa em relação a João Mateus, que deseja não se fixar, não estabelecer qualquer tipo de vínculo, entretanto, na sua tentativa de não se prender, ele

é preso pela sua teimosia e, especialmente, pela linguagem, uma vez que o nome João é também a raiz ou o radical do nome próprio Joana.

O temperamento de ser enraizado de João Mateus em contraposição à ânsia de liberdade transparece no contraste entre os vocábulos “ave” e “árvore”, que apresentam certa semelhança fônica, mas se distanciam pelos seus significados:

Habituar-se ia. O seu corpo abriria asas tranqüilas e ritmadas. Mas João Mateus não era uma ave. Era uma árvore.
 - Gostas de mim? – perguntou ela.
 [...]
 - Se conseguisse ser diferente casava contigo... Gostava de ser pássaro. (p. 91-92)

Os signos ganham a liberdade que a personagem almeja, mas que não tem. “Ser”, embora seja um verbo de estado, ao ser repetido, movimentava o texto, e ao participar da composição “não era uma ave. Era uma árvore” cria um paralelismo sintático, situando lado a lado, os dois signos que, semanticamente, se afastam. A justaposição desses dois substantivos permite ainda outra associação, pois é como se a palavra “ave” se expandisse na palavra “árvore”, provocando desse modo a abertura do corpo não de João Mateus, mas da própria escrita, que por meio da semelhança entre as frases dão ritmo a narrativa.

Outro paralelismo ainda se presencia: “Depois acendeu o candeeiro e a luz cintilou no sumo de laranja” (p. 91) e “João Mateus estendeu-lhe a mão por cima da mesa. Ela apertou-a e guardou o momento que cintilava como a luz no sumo de laranja” (p. 92). As duas frases são compostas praticamente pelas mesmas estruturas, mas no segundo exemplo, observamos que a linguagem passa por um processo de transformação. O “dom poético” toca os signos por meio da “luz”, que nos transporta diretamente para o conceito de fulgurização, fazendo com que “cintilar” seja explorado nos sentidos denotativo e conotativo. Justaposto a candeeiro, o verbo se comporta intransitivamente, podendo ser

visto como sinônimo de fulgurar e resplandecer. Ao ser deslocado, o verbo se torna imagético, irradiando a construção que aproxima “luz” e “momento”.

As repetições são procedimentos estruturais do texto. Além do paralelismo frasal, há uma constante exploração da camada fônica que dá fluidez à linguagem e proporciona ao conto um ritmo musical. A predominância das fricativas “s”, “ç”, “ch”, “j”, “f”, “v”, “z” no decorrer da leitura sugerem a onomatopéia da própria chuva, que enquanto signo é reiterado diversas vezes: “Pelas onze horas a chuva começou a cair, baça e profunda” (p. 93), “A chuva que começou a cair apaga-lhe o brilho dos sapatos” (p. 96), “Desiste de pensar à chuva. Não vale a pena.” (p. 96) e “A chuva empurra para fora a alegria do passeio com Joana e João Mateus” (p. 93).

Também na seqüência, “Estendeu as pernas e os sapatos de sola de borracha, ao rasparem o chão, produziram um som embaciado. Duas tiras, também baças, alongaram-se no encerado” (p. 104, grifos nossos), não são apenas as “pernas” que se estendem ou as “tiras” que se alongam, mas as repetições dos pares mínimos “p” e “b”, “t” e “d”, das fricativas, da consoante “r” e das vogais nasais, que, em conjunto com as rimas “embaciado-encerado”, obscurecem a linearidade narrativa e acentuam o deslocamento da escrita.

A composição de Llansol estabelece imagens que se apossam da distância do casal e da espera pela volta do amado para contrastar com a construção textual, que diminui a distância entre as palavras e entre as personagens por meio da aproximação do que é díspar e pela repetição ou a “volta” constante de certos signos e sons:

Francisco acordou com o desmoronar das bâtegas e agora receia dormir. Pensa que o mundo acaba quando dorme e sacode a cabeça no escuro para que o sono deixe de carregar-lhe os olhos.

[...]

O mundo acaba se adormeço, volta a pensar a infância de Francisco.

[...]

No quarto ao lado, Joana também pensa que o mundo acaba. Mas ao contrário de Francisco quer dormir e não dorme. (p. 93)

“Dormir” e “adormecer” são outros verbos que indicam não movimento, mas a maneira como estão dispostos proporcionam ritmo a uma construção pautada na simultaneidade das imagens e dos pensamentos. A estrutura dos trechos nos apresenta um “desmoronar” de palavras semelhantes, que cadenciam situações contrárias, pois embora a frase “pensa que o mundo acaba” se refira tanto a Joana, quanto a Francisco, a adversativa “mas” e o advérbio “não” intensificam a falta de escolha de Joana, colocando-a em estado de vigília. Dessa forma, o verbo “dormir” é subvertido e ao ser repetido provoca uma imagem contrária ao seu significado usual, vinculando-se à falta de sono. Portanto: é no traçado/percurso da enunciação que os verbos ganham movimento e se complementam semanticamente.

Observamos também no conto a reorganização das palavras que migram de sentidos:

[...] a distância surgia para sorver todos os instantes com a sede de um buraco na areia. (p. 92)

[...]

Detesta-a por o impedir de ajoelhar na terra, a esgaravatar buracos com paus finos conquistados à beira das veredas (conquistados porque os paus finos são espadas de inimigos capturados). (p. 93).

[...]

A ausência de João Mateus tornava a esburacar o ambiente com a agudeza de uma flecha. (p. 99)

Se para Francisco o “buraco” apresenta-se em seu sentido literal, para Joana, representa o vazio deixado pela ausência de João Mateus. Mas o buraco ainda ganha dimensões visuais no texto, pois compõe o universo lúdico de Francisco, que é sorvido e capturado pelo narrador, por meio do uso dos parênteses, que provocam uma fenda no fluxo da escrita. Insistimos nessa relação, porque os parênteses também possuem um

formato de “paus finos” que são postos à beira de caminhos, que nos conduzem não só para o interior da frase, mas para a fantasia da criança.

O olhar de Francisco para os objetos parece ser o mesmo empreendido pelo sujeito narrativo:

Levanta [Francisco] uma perna, depois outra. A colcha arqueia num volume de montanha branca. Entretém-se a fazê-la e a desfazê-la, a modificar o ritmo de sua criação. A colcha lembra-lhe também um gigante de braços abertos ao descer da neve. Está cansado e pára com a brincadeira. A sugestão desvanece-se, mas já se esqueceu que tem medo de dormir e dorme. (p. 93)

O narrador também retira os objetos de seu fluxo normal e impõe uma nova ordem, assim como Francisco que faz da colcha uma montanha ou um gigante, e vê na cor do tecido um paralelo com a neve. Desse modo, o sujeito que nos narra modifica o ritmo das frases, inserindo-as num universo onírico, no qual as imagens se dissipam e se mesclam num processo sinestésico.

No sonho de Francisco a colcha não lembra o gigante, mas é o próprio gigante. Na linguagem de Llansol, a colcha também se transmuta: “A chuva caía numa colcha fina de vapor e ficava a brilhar no chão” (p. 103). Do mesmo modo, a palavra “cobertor” no conto, por meio das diluições imagéticas, não é vista no seu sentido corriqueiro, pois não cobre os corpos, mas se agiganta e passa a cobrir as ruas da cidade: “Apetece-lhe [João Mateus] o cheiro morno da terra que na cidade tem cobertores de paralelepípedos de pedra” (p. 96). As pedras passam a integrar a trama que forma o cobertor e simultaneamente a que constrói a narrativa, participando de combinações diferentes: “pedras nos bolsos” de Francisco, João Mateus irrompe como “uma pedra rija”, Joana tem sua intimidade violada com a “rudeza de uma pedra” e Teresa lança raízes “a pedra do lar”. Com isso, o sentido da palavra pedra se desvanece enquanto a capacidade olfativa da personagem torna-se táctil.

O perfume da cor se dilui por meio da textualidade que ultrapassa o nível metalingüístico, pois nos apresenta não só a linguagem falando da linguagem, mas a imagem se desdobrando em imagens. Segundo Lúcia Santaella e Winfried Nöth em *Imagem* (1999), as imagens se dividem em dois domínios: o material e o imaterial. No primeiro, encontram-se as representações visuais, como é o caso da pintura, do desenho e da fotografia. No segundo, as imagens surgem em nossa mente, como fantasia e visão. Os autores atribuem uma natureza dual às imagens, como percepção e imaginação. No conto, esses dois domínios surgem entrelaçando as imagens mentais - sonho, fantasia, lembrança e pensamento – e as imagens visuais, como é o caso da escultura:

- [...] Passei [Sitiais] o ano seguinte a esculpir a sua ausência, como tinha passado o anterior a viver a sua presença.

[...]

A última frase que pronunciara escrevia-se na pele de Joana com melancólica realidade. Era um espelho de água quieta que lhe devolvia a imagem. Ela não a quebrava. Apertava-a nas mãos e embalava-a, ao ritmo da música da saia de arabescos brancos. (p. 100)

“Esculpir a ausência” parece-nos uma tarefa empreendida não apenas por Sitiais, mas pelo narrador, que se vale do enredo de ausências e da quase ausência de enredo, para esculpir o texto. A tensão ausência x presença conjuga em si a disparidade que constitui a imagem poética por se valer de dois termos opostos: “Sitiais ignorava a ausência presença de João Mateus [...]” (p. 99). Em “Intróito”, essa relação estrutura o conto criando imagens que espelham o corpo das personagens no corpo da escrita e vice e versa, assim as palavras não são escritas apenas com a mão, no papel ou na vidraça, pois a fala de Sitiais também escreve na pele da personagem.

Dessa maneira, a palavra se encena enquanto palavra, a arte fala da própria arte e a imagem poética se vale da imagem visual para construir um texto “sem cabeça” ou sem todas as partes dentro de uma perspectiva clássica, como é a escultura de Sitiais: “Joana chega ao estúdio. A ave de cabeça cortada e das asas levantadas agora já não é um simples

esboço. É uma obra acabada embora lhe falte cabeça.” (p.109). Essa escultura sem cabeça pode funcionar como metáfora da escrita fragmentada de Llansol, que provoca visualmente a descontinuidade narrativa por meio dos espaços em branco que deixam lacunas e o fio da história implícito. O conto provoca a sensação do inacabado e convida o leitor a resgatar cada uma das partes. Ou, aproveitando a metáfora da escultura, somos levados a ir (re) modelando o corpo com peças ou pedaços que resistem a uma modelagem fácil.

Em “Os corpos cercados” (1987), também somos convidados a perceber o processo de reconfiguração das imagens, iniciando novamente pela exploração da camada fônica que reitera o confinamento da casa com pouco mais de um metro quadrado por pessoa:

Os outros também permaneciam sentados, espécies botânicas a secarem entre as folhas de um herbário.

[...]

Pesavam-lhe as pernas inúteis, entorpecidas pelos seis metros quadrados. Na casa haviam decidido que, seis vezes por dia, todos menos um se sentariam encostados à parede, com as pernas cruzadas e puxadas para cima, enquanto aquele percorria o máximo comprimento do sobrado. (p. 41)

Seres dessecados, as personagens têm seus movimentos tolhidos pelo espaço restrito onde estão aprisionadas, espaço estreitado ainda mais pela reiteração da consoante surda /p/, que instaura um ritmo bem demarcado, intensificando a posição repetitiva das pernas, o encurralamento na própria parede e até mesmo o percurso, pois este também é circunscrito.

A utilização desses recursos poéticos acentua a violência e o desconforto que o conto suscita. A sensação de aprisionamento já vem condensada no título “Os corpos cercados”, que, além de reunir nas duas palavras que o compõem as consoantes surdas /k/, /p/, /s/, é circundado por sons fechados (/us/), indiciando a atmosfera opressora que permeia todo o texto.

No jogo instaurado com o próprio material de trabalho, a palavra é explorada a partir de sua unidade mínima (o fonema) e fecundada em função da repetição de

determinados vocábulos ao longo do texto; a predominância das oclusivas e fricativas propiciam a intensificação da aspereza das imagens entrecruzadas que constituem o insólito enredo de Llansol:

A casa tinha três metros de comprimento. Estêvão medira-os na véspera, a partir do sítio em que Isaac dormia em cima de uma saca esvaziada, com a cabeça a cair para trás e a boca unida, até a outra parede, pela altura em que os cobertores tapavam os corpos de Pedro e de Catarina numa solidão fictícia. (p. 37)

Como corpos que se entrelaçam, a linguagem poética gera combinações significativas, como o par *casa/saca*, além do nome da personagem Isaac, quase um anagrama. Na seleção dos sons e dos vocábulos nada é gratuito, pois a ordem/desordem dos fonemas, ao mesmo tempo que é um traço distintivo, aciona a ligação entre personagem e lugar, o que traz como resultado a figura de Isaac em cima de uma saca e dentro de uma casa, constituindo o espaço descrito não apenas um local de aprisionamento, mas principalmente um campo de experimentação da linguagem.

No fragmento acima, à seqüência, amplamente visualizada, que explora o fonema /k/, oclusiva velar surda, ainda se acoplam as oclusivas alveolares /t/ e /d/, as oclusivas bilabiais /p/ e /b/ e as fricativas /s/, /z/ e /v/. Por meio desse entrecruzamento fonético, é possível observar que a utilização reiterativa que a autora faz dos recursos fônicos imprime um ritmo sincopado ao texto, instaurando uma marcação rígida que delimita o espaço onde as personagens se encontram espremidas, espaço medido por meio das partes do seu próprio corpo, como se elas se constituíssem pela soma de pedaços destroçados.

Além da repetição de determinados sons que reafirmam o processo de aprisionamento gerado pela narrativa de Llansol, destacam-se, num nível acima ao das combinações fonéticas, certos vocábulos, que se enredam e reforçam o clima de tensão:

Estêvão permanecia no lugar habitual, um hábito de duzentos e quarenta e três dias, sentado no banco que parecia um tambor, a olhar a

janela em que a luz se enleava nas tábuas ou as tábuas se enlevavam na luz. (p. 38, grifo nosso)

A manhã começou a aparecer, na continuação da habitual quietude, morta antes do nascimento. (p. 43, grifo nosso)

A linguagem se rebela contra esse universo inerte: o adjetivo “habitual”, justaposto ao substantivo “hábito”, trazem a pesada carga de permanência, o que é intensificado visualmente pelo deslocamento do próprio signo (habitual-hábito-habitual), que se movimenta ao mesmo tempo em que se mantém preso por acentuar o processo de repetição. Procedimento semelhante se verifica nas duas orações grifadas: a palavra “luz” assume posição de sujeito numa oração, e, logo em seguida, de adjunto adverbial, ocupando o lugar de “tábuas”, e, assim, apesar de transitarem, permanecem presas numa relação de alternância. Acrescente-se ainda o próprio verbo “enlear”, responsável pela conexão entre “luz” e “tábuas”, gerando o enroscamento vocabular do qual não se pode fugir, tal como as personagens aprisionadas na casa.

Mais uma vez, e sempre, a construção do texto de *Llansol* não concorre para o acontecimento, ao contrário, cada palavra conflui para aquilo que não se realiza enquanto ação, intensificando o silêncio e o não-devir. A arquitetura desafiante do conto da escritora portuguesa nos permite trazer as palavras de Cortázar (2004, p. 153), quando afirma que “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

Mesmo nas situações em que o texto estaria chamando atenção para o espaço físico que ali se configura, de modo paralelo se evoca, metalingüisticamente, a exploração do local: “Passeara no pátio, ora voltado para o Norte, ora para o Sul, ora para o Este, ora para o Oeste, porque o espaço era limitado e tinha constantemente que mudar de direcção” (LLANSOL, 1987, p. 41). Esse trecho apresenta-se como uma provocação ao leitor,

instigado sempre a não se fixar no aparente e estimulado a explorar a movimentação interna do texto.

Há um jogo malabarístico que se configura na dramaticidade inculcada nos diferentes tipos de discursos que o compõem. As vozes das personagens se coadunam com a do narrador e reforçam a descrição realizada por ele, contribuindo para acentuar a dimensão da casa e da terra, que não permitem vida e nem fuga:

Natália levantou-se e parou em frente da parede oposta. Raspou-a com as pontas das unhas crescidas. Sons afilados espetaram o silêncio.
- Quis enterrá-lo, mas não pude. Eles retalham a terra, e, em cada pedaço, metem-lhe uma pedra. (p. 40)

A vida retalhada das personagens e da terra é costurada pelo narrador apenas pela linguagem, mas uma linguagem que também se faz por fragmentos, decompondo partes, refundindo-as posteriormente com outras combinações que serão novamente desarticuladas, numa incessante exploração da potencialidade das palavras como um todo e de suas mínimas frações constituintes. A predominância da sibilante /s/ e da bilabial /p/ no trecho acima rasga o silêncio e deixa mais impactante o ato de raspar as paredes e a impossibilidade de evasão.

Essa expansão circular que parte do fonema e regressa a ele, como se cada palavra constituísse um corpo cercado por outros corpos, e presa no espaço que é o próprio texto, ocasiona a formação inédita de imagens que a autora denomina cenas fulgor.

A riqueza de detalhes presente em “Os corpos cercados” confronta “liberdade” artística e “prisão” do espaço e dos corpos, o que intensifica a “pequenez” da casa e de seus prisioneiros. Repetir ou descrever assume no conto, portanto, um aspecto circular que aumenta a tensão, não do desenlace, mas do entrelaçamento de um espaço sem vida com personagens em situações-limite, configurando-se uma cena em que se sobrepõem a obsessão da personagem Isaac, a terra, o corpo e a escrita:

Isaac assentava os pés na quarta tábua a contar da parede, uma tábua com nódulos esparsos que reproduziam, vistos perpendicularmente e em proporções reduzidas, secções de troncos cortados.

[...]

Até a vigésima quinta tarde metia a mão no bolso direito das calças, [...], e premia o bolbo de gladiolo de que na revista, por um acaso, não o haviam despojado. [...] e a obsessão de escavar, mesmo com os dedos, a terra da depressão mais próxima da sua janela pregada e de introduzir-lhe o bolbo. (p. 39)

A escrita enquanto ato “assenta”, ou seja, escreve sobre uma personagem que “assentava” os seus pés numa tábua. A exploração desse verbo em seu sentido duplo extrapola, numa visão “perpendicular”, o nível descritivo e dialoga com a própria composição imagética. Nessa perspectiva, “reproduzir” também aponta para essa apresentação em imagens que se multiplicam e o que se configura é uma linguagem obsessiva em aprofundar, “escavar” as entranhas dos signos.

Observa-se também no conto de Llansol que, no processo de justaposição de elementos díspares, ou de uma composição figural, animais se confundem com homens (“não se distinguem ratos naqueles cobertores”, p. 37) e com objetos (“dois cobertores escuros com remendos mais claros, as asas de uma borboleta frustrada” (p. 41); plantas se assemelham a homens (“Estevão sentira-se enjoado, à semelhança de uma flor de macieira humana”, p. 38) e a insetos (“pétalas [...] se pegavam como moscas”, p. 38); a sensação de dor se associa à pedra (“passos de pés quase descalços, no empedrado que doía”, p. 43) e a coloração da equimose é aproximada, em tom irônico, à cor do papel (“doía-lhe a equimose, nas costas, provocada pela dureza das tábuas e azulada como o céu de um presépio de papel”, p. 42).

A esse mecanismo de aproximação entre realidades distintas se somam ainda elementos metonímicos (cabeça, olhos, boca, pescoço, peito, costas, pés, mãos, dedos,

unhas) e as personagens são assim desnudadas em suas extremidades físicas, partes despedaçadas de seres humanos que se decompõem dia a dia:

Natália levantou-se e parou em frente da parede oposta. Raspou-a com as pontas das unhas crescidas. Sons afilados espetaram o silêncio.

[...]

Catarina [...] não compreendera por que a mandavam andar sobre as pedras espaçadas e erectas que lhes magoavam os pés quase descalços, em vez de a fecharem numa casa mais além. (p. 40)

-^a Quem me dera ver lume – disse Pedro.

-DE senti-lo – acrescentou Estevão. Mas pensou que afinal não seria agradável senti-lo, com os dedos dos pés e das mãos inchados pelas frieiras. (p. 44)

O estado de angústia, desespero e depressão das personagens é reforçado, ainda, pelo campo semântico constituído por “janela”, “tábuas”, “troncos”, “luz”, vocábulos que se repetem ao longo do texto, reafirmando o horror da situação vivenciada:

Estevão medira depois a largura, dois metros, ao fim dos quais se levantava a janela, repassada de tábuas e troncos pregados na luz decadente da penumbra. (p. 37).

Isaac levantou-se e olhou através das tábuas pregadas da janela. (p. 43)

As imagens construídas nesses trechos, associadas ao ritmo compassado e à reiteração dos fonemas /t/, /d/, /p/, marcam simultaneamente a redução do espaço e da perspectiva de visão da personagem. Além disso, o signo “luz” é despido do seu aspecto simbólico de liberdade e aparece como elemento opressor (“Várias luzes caíram de repente, verteram-se pelas frestas da janela, amanhecidas por todos os holofotes acesos”, p. 43), como também as “tábuas”, que impedem a visão expandida através da janela.

Como se pode notar, Llansol se vale do processo de desfiguração, quebrando as nossas expectativas e nos convidando, como leitores, a rever conceitos e construções imagéticas preestabelecidas. A palavra “casa” é refundida e se transforma em um “campo de concentração”. O mesmo acontece com o nome Natália, que não é aquela que nasce, mas a que morre no conto, e essa morte é ainda justaposta à construção de uma imagem

disfórica do Natal: “Mirravam-lhe os dedos na noite varada de intemporalidade que de Natal apenas tinha o cheiro a estábulo” (p.42). A ausência de vida vai estar ainda concentrada em mais duas palavras (“feto” e “manhã”), que, em princípio, simbolizariam a explosão da vida, mas que são desviadas de seus significados característicos devido à situação insólita configurada no conto: “Isaac deitou-se outra vez, silencioso, o corpo torcido como o de um feto completado o tempo. [...] A manhã começou a aparecer, na continuação da habitual quietude, morta antes do nascimento (p.43).

O recurso imagético pode ser visto também logo nas primeiras linhas de “A pedra que não caiu” (1987), explorando-se significantes e significados:

Um desejo oblongo azula, vagamente pressentido, o silêncio da sombra incerta. No quarto, a realidade é a altura, o comprimento e a largura, o espaço limitado ocupado pelos móveis e o tapete (1987, p.40, grifo nosso)

Ressaltamos em negrito a lateral alveolar /l/ que se alonga e se repete, assim como as vogais nasais e a consoante “m”. A sonoridade e o ritmo frasal se estabelecem pela incessante exploração de alguns fonemas, como o “r” e as fricativas /s/ e /z/. A autora esmiúça os pares mínimos extraindo a tensão surdo/sonoro, de tal maneira que a alternância das oclusivas /p/ e /b/, /t/ e /d/ e /k/ e /g/ movimenta a composição imagética enquanto a elaboração artística extrapola os traços distintivos das unidades mínimas da língua. Llansol manipula vocábulos que culminam em rimas internas - “azula, altura, largura”, “espaço limitado ocupado”-, e se aproximam da estrutura circular da linguagem poética. O aspecto ruidoso e perturbador, instaurado a partir dos fonemas e das sílabas, acentua a angústia da espera. As repetições sonoras se contrapõem ao vazio do espaço e ao próprio signo “silêncio”, enquanto circunscrevem uma atmosfera tediosa e sufocante.

A articulação meticulosa dos sons acarreta o tom monótono do enredo (“solo em que sempre recomeçava a monotonia verde”, p. 50), que praticamente não avança em

termos de ação. É o desejo e não as ações de Cristina ou Inês que estão em foco, são os movimentos sutis das palavras que se repetem e se desdobram contrapostos à descrição da inércia que se tornam objeto de fascinação.

Desejo de quem lê, de quem escreve, da personagem ou da própria escrita? Não importa, porque até a manifestação do signo “desejo”, associada sintaticamente ao artigo “um”, indefine e anuncia uma linguagem que escapa às nossas tentativas referenciais. Assim, todas as dimensões (“comprimento”, “altura” e “largura”) ganham contornos polissêmicos, o espaço não é apenas o quarto descrito, ou uma categoria narrativa, pode ser o próprio conto, ou seja, o espaço textual com poucas descrições (“móveis e tapetes”, p. 40), poucos acontecimentos (“mais um dia morto em nossa casa vazia”, p. 49) e poucas iniciativas (“Não precisamos de vender-lhes nada. Não modifiquemos nada”, p. 50).

A singularização se dá, portanto, no nível do inesperado e do arrebatador, o estranho deixa de ser apenas o que nos leva à contemplação do texto, para nos provocar, como leitores, a percorrer caminhos incertos, visto que nossas certezas de conhecimento de mundo são abaladas.

A composição imagética proporciona ao texto um dinamismo que se sobrepõe ao espaço estático da narrativa por meio do encontro dos contrários: real x irreal (“a realidade é a altura” e “Inês sentia a plenitude do existir inerte: [...] os retratos de coisas irreais porque a nenhuma delas acontecera”, p. 49); imobilidade x movimento (“O cão acordou e apoiou a cabeça na mão de Cristina que repousava sobre a dobra do lençol, mas este movimento não constituiu um som que percutisse a imobilidade que continuava”, p. 51); luz x sombra (“Fechou os olhos e imergiu na escuridão que é o silêncio da luz”, p. 49).

Matéria pulsante é o poliedro construído pela autora, que faz do seu texto um sólido capaz de difratar todo o fulgor das palavras:

Cristina e Inês estão em face do existir sólido, como um cubo ou como um prisma, sem o qual não seria possível reflectir-se a luz da lua que baloiça apoiada na janela. (p.49)

Viu a sua face à espera, sobre o travesseiro, e o sobressalto do seu corpo, logo que o cão ladrava. (p.51)

Inês imaginou-se em face do espelho, com a concavidade de uma das mãos sobre o cabelo que ia ser visto e que assim se libertava da qualidade de inerte, pela admiração criadora de outros olhos. Depois pensou na coleira que era o nada da sua casa vazia. Às vezes presentia-a como um espaço à espera que nele criassem qualquer coisa. (p.51)

A sonoridade é novamente destacada pela predominância das fricativas e da consoante “l”, que desencadeiam um ritmo encantatório, seja pela alternância dos pares mínimos, seja pela experimentação silábica dos segmentos que se repetem com diferença, associando-se a novos vocábulos, como é o caso de luz-lua, sobre-sobressalto, espelho-espaço-espera, com a-concavidade-qualidade, casa-coisa e vazia-vezes. Em “Cristina e Inês estão” destacamos em negrito a repetição das codas que participam da formação da outra palavra, é como se o nome Inês oscilasse entre o final do nome Cristina e o início do verbo estar. Dessa forma, “baloiçar” torna-se uma ação que não só sugere como também apresenta e compacta os movimentos da escrita.

Os matizes poéticos não se encontram apenas nos fonemas ou na construção das sílabas, pois a palavra no conto é explorada em toda a sua dimensão polissêmica, adquirindo feições múltiplas, como é o caso de “face”, utilizado na sua forma substantiva, sinônimo de rosto, e também na locução “em face de” (“diante de”). Não há supressão de significados, a tensão “face” x “em face de” acentua o carácter inerte das personagens e as coloca em frente do signo “espera”.

No trecho: “A colcha da cama de Inês pendia para o chão e unia-se ao tapete numa pequena figura triangular. O cão acordou e apoiou a cabeça na mão de Cristina [...]” (p. 52), os três elementos “colcha-chão-cão” desdobram-se em som e imagem, sugerindo além

da figura, um triângulo fônico, quase anagramático, pela alternância da oclusiva, da fricativa e das vogais.

Em “Maggie Only” observa-se também um tecido sonoro em que tudo se correlaciona, a “ventoinha” imita a aranha e cria uma teia que provoca a repetição das consoantes (“ç”, “s”, “v” e “z”), sugerindo o som do vento e a sua força, capaz de desprender o lenço do pescoço de Maggie. Parece-nos que a própria palavra “lenço” é arrastada visualmente pelo texto, passeando pelas vozes do narrador, de Petrus e do empregado. A circularidade ainda é acentuada por meio do verbo “voltar”: “A ventoinha voltou-se [...]” (p.115), “O empregado deu uma volta ao interruptor” (p. 116), “Maggie voltou as costas a Petrus” (p. 116), do verbo “iluminar”: “O sol iluminava círculos baços impressos no tampo por frascos [...]” (p. 117), e do próprio verbo “circular”:

Estenderam-lhe um lenço branco. Sobre ele, em diagonal, um narciso amarelo quase murcho.

Meteu o narciso num copo e colocou-o em cima da cômoda à direita [...]. Tinha um lenço branco atravessado sobre um ombro.

Pousou o copo sobre a cama.

[...]

Maggie Only colocou o copo com o narciso sobre o pavimento. O sol, insolitamente, ficou no chão. O chão era formado por tábuas paralelas, outrora partes integrantes de troncos por onde circulara o existir vegetal e, assim, em breve o sol se transformou na sua aparência, uma flor para uma árvore morta.

[...]

O copo com o narciso caiu, impelido pelo lençol. O sol, até amanhecer, encostou a face ao chão. (p.117-118)

A repetição dos substantivos cadencia a estrutura esférica de “Maggie Only”. O copo, o sol e a corola do narciso circulam pelo texto, criando paralelismos sonoros. O sol “ilumina” alguns verbos como “meter”, “pousar”, “colocar”, “transformar-se”, e advérbios “em cima” e “sobre”, como se fosse posto dentro da palavra “insolitamente”. Sobre o lenço branco, o narciso amarelo, sobre a palavra “lenço”, o “sol” e a acomodação fônica entre esses signos parece construir o cruzamento vocabular que culmina em “lençol”.

A “música interior” de Maggie Only provém de outras associações fônicas: comer-comes-começaram, metro-Petrus, voou-vou, talhado-telhado, corpo-copo-copa, branco-braço-baço, baço-frascos, tampo-estampada, colcha-chão, fluía-flor, peito abaixo-embaixo pátio, seio-saio-sei-saia, ancas-brancas, preto-prato-quarto, outro-outrora. Essas combinações dão ritmo ao conto e entrelaçam mais uma vez o corpo da personagem ao corpo da própria escrita. Assim a sonoridade nos instiga e é explicitamente marcada no texto: “Começou a ouvir música que exercia no compartimento uma pressão igual à que um corpo exerce quando está em cima de outro corpo” (p. 117).

Como vimos no capítulo 2, o narrador enfatiza geometricamente as partes do corpo de Maggie, como se as recortasse, e isso parece dialogar com a fragmentação do conto, que é reiterada pela folha de jornal: “Leu os títulos, num exercício lento, sem tempo: “Viagens” (lembrou-se de Ângelo, que aguardava), “Lava-louças de aço”, “Bom negócio”, “Navios Escola alemães”. (p. 120). Ao ler a folha, Maggie nos leva a discutir, mais uma vez, a estrutura do conto de Llansol, que une elementos aparentemente desconexos (como jornal e muro) e os guarda numa única “mala” imagem que também figura na narrativa. Além disso, o jornal é descrito como uma “paragem” o que reitera a imobilidade da narrativa e aponta simultaneamente para o próprio texto. Essa textualidade sobreposta à narrativa faz com que uma palavra reflita a outra, como num jogo de espelhos: “Em frente do espelho passou as mãos pelos cabelos que repeliam a introdução dos dedos” (p. 118). “Espelho”, “cabelo” e “dedo” ecoam o som fechado da vogal “e” e reiteram a clausura de Maggie.

A palavra “espelho” nos convida ainda a pensarmos no fascínio de Narciso por si mesmo, assim como a linguagem llansoliana que se volta para as suas próprias imagens, como a do “narciso amarelo”, que reitera a estrutura circular do conto, sendo o elemento que inicia e finda a narrativa.

Em “A manhã morta” o mesmo procedimento é utilizado, e isto se observa a partir do título que causa impacto e perturbação, pois justapõe metaforicamente dois termos distintos, mas complementares: princípio e fim. A última frase da narrativa retoma a imagem desses contrários, criando, de modo semelhante aos outros contos, uma estrutura circular: “Mas não importa que as manhãs morram, porque as manhãs nascem todos os dias” (p. 87). A ousadia da imagem poética pautada em sons e silêncios movimentada a leitura e contrasta, como observado nos contos anteriores, com o mínimo e disfórico enredo que é apresentado.

Já as frases iniciais da narrativa instauram um encadeamento sonoro que condensa o dizer sobre o fazer: “Soou um riso estrídulo. O riso voou como um pássaro até a janela e caiu no chão, em face do obstáculo das vidraças” (p.79). Ao explorar os sons sibilantes “s”, “v”, “ss”, “j”, “ch”, “c” e “ç”, as rimas soou/voou e as proparoxítonas “pássaro/obstáculo”, o narrador reitera a força do verbo “soar”. A exploração que nos perturba e estranha é a do traçado imagético que promove uma configuração surreal do riso.

O “riso”, ao receber o adjetivo “estrídulo”, é desalojado de sua condição primeira, de sua perspectiva habitual e eufórica. Ele se transforma em manifestação histérica e anormal. Além disso, ao participar da construção do símile “como um pássaro”, não se restringe a uma simples comparação, pois se expande e se liberta dos obstáculos textuais, num vôo que ultrapassa os limites da frase e da lógica semântica:

- Ri sempre – disse Helena
- Tu também ris? – perguntou Fernanda.
- Bem sabes que, às vezes, rio. Mas ela ri sempre.
- Eu não rio. E tu, para que ris?
- Apetece-me. Às vezes são ridículos.
- Os ridículos são horríveis.
- São todos horríveis. (p. 79, grifos nossos)

As conjugações do verbo rir (ri, ris, rio) e o riso ecoam no texto e no interior de certos signos: “estrídulo”, “ridículos” e “horríveis”. A repetição incessante do riso marca visualmente o texto, além de produzir quase onomatopaicamente a própria risada.

O enredo de inação é composto por um conjunto de ações repetitivas, o que parece paradoxal e contraditório. As palavras, ao serem subvertidas, provocam movimentos contrários ao seu uso rotineiro:

- Não quis nada. Apenas ver a casa.
- Nada?
- Nada. O estupor, o estupor, o estupor. (p. 83)

Assim o “nada” e o “estupor”, termos que indicam a ausência de atividade, “agem” quebrando a rotina do quarto e simultaneamente participam da manutenção do universo estático da narrativa. Ou seja, o constante (e iterativo) estado de perturbação, o adensamento do nada, ao mesmo tempo expectante e deceptivo.

A palavra “casa” também ganha outras dimensões, pois não se refere a lar, mas a prostíbulo, um ambiente inóspito e tenso. Nesse espaço disfórico, a presença da mulher da limpeza incomoda pelo contraste que causa com os termos “porca” (p. 81), “sujar-me” (p. 86) e “porcaria” (p. 86) que aponta para a sujeira. Assim, cada lugar que limpa, como a mesa, parece espelhar ou ainda reforçar a situação da casa:

Fernanda encostou a cabeça aos braços nus. Os cabelos penderam sobre a mesa. A mesa era polida e duplicou-lhe a cabeça (p. 81)

O polimento via Fernanda e Helena com os olhos de Fernanda e de Helena (a solidão completa). As suas expirações embaciavam pequenas superfícies que em breve se recobriam de luz. (p. 83)

Nos trechos acima, percebemos que o polimento justaposto ao verbo “ver” intensifica o processo de criação das imagens e vincula-se à textualidade, pois, além de reduplicar (e refletir) as personagens, a escrita iconiza a solidão refletida, que somente encontra apoio na imagem desdobrada. Desse modo, “mesa”, “cabeça”, “Fernanda” e

“Helena” aparecem duas vezes no mesmo parágrafo. Uma frase retoma a outra e provoca o mesmo movimento de “vai e vem” do conto “Maggie Only”.

As palavras se desdobram e o formato dos parênteses sugere visualmente duas grades, acentuando a clausura da casa e a solidão das personagens, o que se presencia também em uma outra passagem: “Márcia riu-se de novo (o mesmo pássaro contido na gaiola da casa)” (p. 82). “De novo”, “o mesmo”, “contido” e “gaiola” são termos redundantes que por si só indicam restrições que tolhem a liberdade das personagens e o desencadeamento das ações.

Os signos também são organizados para acentuarem a construção da imobilidade e da imagem do nada em “A casa às avessas” que apresenta uma a narrativa marcada pelo adjetivo “seco” (“estrada seca”, “bolo seco”) e substantivos como “pedra” e “poeira” e “parede”. O texto apresenta, a exemplo dos outros contos, traços líricos, mas estes serão analisados no próximo capítulo, em conjunto com os contornos dramáticos da obra de Beckett. Nesse conto de Llansol a imagem poética dialoga com imagens recorrentes em *Esperando Godot*, por isso, o deixaremos como uma ponte entre a liricização da narrativa e o drama moderno.

5. A INÉRCIA DA AÇÃO E OS MOVIMENTOS DA ESCRITA

O que digo não significa que não haverá a partir de agora nenhuma forma na arte. Apenas significa que haverá uma nova forma e que essa forma será de um tal gênero que possa admitir a desordem e não tentar dizer que a desordem é no fundo outra coisa.

Beckett

Ao pensarmos na tradição do conto, a unidade de ação apresenta-se como uma das características dessa forma narrativa. Os contos de Llansol, entretanto, subvertem esse aspecto e adquirem movimentos que não se direcionam mais para uma ação única; os seus textos vão se distanciando da noção de acontecimento e das unidades aristotélicas que prevêm uma organização temporal e espacial convergentes na mesma ação.

Dessa maneira, observamos o intenso diálogo que se expande do nível narrativo e estabelece intersecções com o drama moderno, que, segundo Gerd Borheim, em *Teatro: a cena dividida* (1983), além de implicar a integração das artes, reinventa a ação, e com isso entra em crise com a linguagem, redescobrimo novas formas de se expressar que rompem com os limites da palavra.

A obra de Llansol apresenta-se pautada no esvaziamento do signo e na sua plasticidade ou visualidade, assim como o teatro moderno de Samuel Beckett, que é marcado por um tecido poético, prosaico e teatral. Algumas constantes em *Os pregos na erva* (1987), como solidão e morte, são recorrentes no teatro de Beckett, mas não verificaremos apenas as intersecções temáticas existentes entre os dois escritores, e sim, a construção artística de ambos, o que acentua o enclausuramento do espaço e das personagens.

Célia Berrettini, em *Samuel Beckett escritor plural* (2004, p. 4), observa o tom depressivo e a ausência de fabulação que caracterizam o fim da trajetória artística do escritor e elenca vários Becketts:

[...] um, desesperado, mas que procura temperar seu desespero ou angústia, com o riso, como que a negar, minimizar ou camuflar a violência dos horrores que descreve; outro melancólico, obcecado com o minimalismo, a depuração e que explora os limites do nada; outro, ainda, que, [...] teoriza e pratica a abstração literária. É um Beckett que passa do romance ao teatro, do texto à encenação, da música e da pintura ao texto, [...].

Essa capacidade de violar lingüística e artisticamente as fronteiras entre os gêneros é o dom da “impostura da língua” proposta por Llansol, que busca também teorizar sobre o fracasso da representação. Os textos selecionados em nossa dissertação dialogam com os “Becketts” apresentados por Berrettini.

Martin Esslin, em *O teatro do absurdo* (1968, p. 18), traça alguns contrastes que as peças do teatro contemporâneo estabeleceram com o que os críticos chamavam de “boa peça”. Observa que a história, outrora, habilmente construída, cede espaço para uma apresentação sem enredo, sem personagens reconhecíveis, como se fossem “bonecos mecânicos”. Além disso, o tema, que era antes explicado e resolvido, torna-se sem começo e nem fim. A quebra do espelho mimético, que retratava os detalhes da natureza e da época, constrói sonhos e pesadelos. Nas palavras de Esslin: “[...] a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas [peças contemporâneas] muitas vezes consistem em balbucios incoerentes”.

Em “A casa às avessas” (1987), a rarefação da fábula torna-se impasse para analisar o conto que praticamente não conta (mas esse não-contar é fundamental para a recuperação da diegese) e nos obriga, dessa maneira, a contemplar um universo “estático” pelo viés da narração, visto que a textualidade põe essa imobilidade dramática em ação. É recorrente para o leitor a sensação do inacabado e o anseio por um clímax ou desfecho, assim, a

aprendizagem de um novo posicionamento da leitura é fundamental nessa proposta narrativa.

As categorias narrativas são reviradas pela predominância do discurso direto, que surge como elemento provocativo, por não desencadear a ação:

- Quem passou agora? – perguntou Luzia.
- Agora não reparei – respondeu Miguel
- Mas alguém passou. E não devia ser novo. Ouvi um ruído de pés a arrastarem.
- Então devia ser velho como nós. Espera. Ainda vou ver.
- [...]
- Vês alguém? - perguntou outra vez Luzia.
- Não. Escapou-se depressa. Sem sombra e com este calor não admira.
- Escapou-se depressa, mas arrastava os pés.
- Ah! é verdade. Arrastava os pés.
- Os eucaliptos ainda dão sombra.
- Quase nenhuma. Os olhos ficam embaciados quando se olha durante muito tempo para a estrada.
- Não olhes.
- Então para que perguntas o que se passa?
- [...]
- O raio deste espaldar é duro. (p. 59, grifos nossos)

Parece que estamos diante do teatro do absurdo: passagens dialogam sobre o insólito e a desrazão. Semelhante ao que se verifica no conto “A manhã morta”, as falas não estabelecem um nexos causal ou lógico para o discurso, ou seja, perguntas não implicam respostas, mas vazios ou respostas que repetem/ecoam o sem-sentido das perguntas. Mesmo quando há uma continuidade semântica entre as frases, contemplamos a dificuldade de comunicação que existe entre as personagens que habitam a casa.

Somos enovelados em repetições, que ocorrem tantas vezes que embaçam a leitura. Dessa maneira, nossos olhos acompanham o percurso obsessivo de Miguel e Luzia que só se deslocam para ir até a janela olhar quem transita e estão sempre à espera. O próprio verbo “esperar” traz em si a inércia das ações, assim como as outras escolhas verbais, “olhar” e “ver”, que acentuam a falta de acontecimento, como se não lhes restasse mais

nada para fazer. É curioso pensar que a espera das personagens parece ser por mudança, acontecimento e movimentação, assim como nós, leitores, que, ansiosos, esperamos pela progressão narrativa do conto.

Llansol desenvolve uma ação de outra ordem ao abandonar a unidade narrativa, pois explora intensamente as potencialidades da escrita. Convém observar a força que o verbo “arrastar” adquire, no trecho acima citado, pois dá a impressão de movimento; de tanto ser repetido, desloca-se e passeia pelo texto, arrastando consigo o verbo “passou”, o substantivo “pés” e o fonema /p/, propiciando, ao leitor, dessa forma, ouvir o ruído dos passos.

Ao se adentrar na revolução da linguagem llansoliana, somos convocados também a transpor os limites dos gêneros, observando a intersecção que a estrutura de seu conto estabelece com o drama moderno. São vários os pontos de contato entre eles: o primeiro é uma construção pautada em diálogos, traço típico da esfera dramática. Não é apenas o discurso direto que perturba, mas o não pragmatismo do mesmo, ou seja, não há consequência no plano das ações, entretanto, é essa mesma sensação de vazio que possibilita estabelecer o diálogo entre essas duas formas, uma que não conta e a outra que nega, ou melhor, reinventa a concepção de espetáculo como o desenrolar de uma ação sobre o palco.

No 1º capítulo desta dissertação, dissemos que o detrimento do enredo é um dos principais traços estilísticos do drama moderno. Em *Esperando Godot* (1952) de Samuel Beckett,³ por exemplo, a “espera” é tão crucial que integra o próprio título da obra. Trazemos alguns trechos da peça como uma maneira de cotejar dois textos de ruptura que nos colocam diante de situações insólitas, como observa Berrettini (2004, p. 7-8): “[...] pois enquanto esperam Godot que não vem, suas personagens, tais palhaços com suas falas

³ Neste trabalho utilizaremos a edição de 2005.

acompanhadas de números de circo ou de *music hall*, bem como o cenário, tudo fala da miséria do homem, do absurdo da condição humana [...]”.

No conto de Llansol e no teatro beckettiano, a ausência de ações ajuda a compor o cenário de ausências, onde árvores e homens são dessecados. Diante da carência do espaço, o narrador de “A casa às avessas” vale-se das artimanhas do dramaturgo moderno para intensificar a sobreposição de vazios. Dessa forma, preocupa-se intensamente com os movimentos repetitivos, os momentos de pausa (“A obscuridade veio, à semelhança de uma pausa”, 1987, p. 61) e atitudes que não levam à expectativa de mudança: “Tinha um corpo de estrela parada entre duas cintilações”.

Luzia e Miguel, presos à rotina, falam por falar, na tentativa de preencher o vazio que sentem, enquanto esperam por algo ou alguém que desconhecemos, assim como Estragon e Vladimir, de *Esperando Godot*. Llansol e Beckett, ambos conscientes do fracasso da representação, criam estruturas cíclicas pautadas no impacto da imagem e da exploração da palavra:

– Empurra-me a cadeira mais para a janela – pediu Miguel. – É uma chatice, esta estrada. Nunca há nada que se veja. (p. 61)

– Tens razão. Nunca há nada. (1987, p. 61)

ESTRAGON

Nada.

VLADIMIR

Deixe ver.

ESTRAGON

Não há nada para ver (p.21)

[...]

(*levantando-se*) Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível. (2005, p.83)

Nos dois trechos, a construção sintática restrita, quase sem verbos e conectivos, reitera o esvaziamento que o termo “nada” suscita. Mas o “nada” sugere também um movimento contrário e ondulatório, ou seja, de expansão, pois, enquanto compõe uma

atmosfera de ausências, é a sua incessante presença e os seus diferentes usos (pronomes indefinido, advérbio e substantivo masculino) que garantem a ação das imagens.

A linguagem llansoliana e a de Beckett sobejam em sutis movimentos e tecem, enquanto esperam por um olhar também criador, uma escrita de espera, destecendo o comumente esperado por meio da dissecação sígnica. Enquanto as personagens olham uma estrada seca e sem sombra, vislumbramos um caminho perigoso e profícuo, repleto de minuciosidades quase imperceptíveis que movimentam e arrebatam o campo inerte da narrativa.

Se, num primeiro momento, o diálogo das personagens Luzia e Miguel em “A casa às avessas” nos leva a nada, assim como a visão deles nos conduz a uma estrada vazia, talvez esse passeio seja uma forma de despistar o leitor, pois enquanto o nada é dito e construído, a força textual nos conduz para a reorganização dessa mesma escrita, que se tensiona em toda a sua mobilidade com a inércia das categorias narrativas.

Se observarmos a palavra “tempo” em contraposição ao espaço estático que nos é mostrado, teceremos novas comparações com o teatro de Beckett:

Dois cães procuraram-se e acasalaram-se sobre as pedras e a poeira da estrada para a reprodução da espécie.

– Olha – disse Miguel.

De vez em quando, os movimentos dos dois animais levantaram uma poeira que acendia um espaço breve como a altura de uma criança e depois se dispersava na nitidez estática da tarde.

– Não olhaste – disse Miguel

– Olhei, olhei – disse Luzia.

– Perdem o seu tempo.

– Qual tempo?

– Dizes bem, qual tempo? O tempo não interessa aos cães. (1987, p. 61)

É possível perceber uma intensa mobilidade do signo tempo, explorado de maneiras diversas no conto. Llansol ao se afastar das dimensões temporais, presente, passado, futuro, adquirindo uma configuração que nega a sucessão de eventos. A respeito desse aspecto, Cantinho, no artigo “Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol”

(www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html), afirma que “a desintegração dos tempos/do tempo é operada, assim, pela escrita, e a *cena fulgor* resulta desse enfraquecimento do contínuo, até que os seus elementos, disseminados, perfaçam a nova ordem espacio/temporal”. Em “A casa às avessas”, o tempo não é oportuno para realizações de atividades, pois arrasta consigo os corpos e seca a vida, as árvores, surgindo como uma categoria narrativa que é arrastada por um agora de vazios e nada, e apresenta-se enquanto signo arrastando-se visualmente pelo texto.

Os diálogos combinados com um tempo um tanto quanto coagulado provocam um presente angustiante, que mostra não a ação das personagens, mas a ação do tempo sobre as personagens, fazendo com que Luzia e Miguel se apresentem como velhos. Segundo Lionel Abel (1968), em *Metateatro*, as personagens de Beckett são tidas como resultado de uma ação e não uma ação em si, procedimento do qual Llansol também parece se valer ao imprimir um tempo corrosivo impregnado de contornos que sugerem a morte, como o numeral “zero”, que se associa ao formato dos comprimidos e à insignificância da vida, ou seja, ao nada: “A rapariga estendeu um braço [...] despejou os comprimidos numa das mãos. A mão ficou repleta de zeros brancos. Levantou-a para levá-los a boca” (1987, p. 63).

A leitura de “A pedra que não caiu” (1987, p. 47-56) promove a mesma sensação de vazio de “A casa às avessas”, porque mais uma vez o “nada” torna-se matéria de uma composição textual que não nos conduz a um desfecho: “– Não vejo nada./ – Não era nada. Vem deitar-te” (p. 53).

Esse conto, como outros, de *Os pregos na erva*, desprende-se da superficialidade da língua dicionarizada e corriqueira, foge a qualquer tentativa de aprisionamento em gêneros e liberta-se do “Campo de Prisioneiros” (p. 51). Ao focarmos o nível narrativo, contemplamos um enredo que não se desenvolve enquanto ação, e isso se detecta já a partir

do seu título, que enfatiza a negação “não caiu” e dá preferência à palavra “pedra”, um sólido que condensa em si toda a força da inércia. A própria personagem Inês destaca no conto esse aspecto imóvel do signo: “Uma pedra não cai sozinha, sem que a empurrem” (p. 53) e “Uma pedra não cai sozinha, pensou Inês, como se morre de morte natural” (p. 53).

A escrita de Llansol nesse conto aproxima-se também do teatro de Beckett, construindo uma atmosfera estática e sem vida:

- Mais um dia morto na nossa casa vazia – disse Inês.
- Dorme. Amanhã começamos a vindima – respondeu Cristina. – Levantamo-nos cedo.
- Tenho sono e não sou capaz de dormir. Esqueci de cerrar as cortinas.
- [...]
- Levanto-me a cerrá-las. Queres?
- Não. Gosto de ver no chão a sombra do caixilho da janela. É uma sombra comprida.
- Parece uma cruz.
- É uma cruz a nossa casa vazia. (p. 49, grifos nossos)

Os diálogos acentuam o enredo sem devir, num intenso processo que presentifica a inércia das personagens. Os verbos “dormir”, “ter”, “ser” e “parecer” reiteram a imobilidade das ações, enquanto o caixilho moldura a construção de um espaço estático, refletindo a imagem da cruz que se prolonga pelas categorias narrativas. Assim, a “casa” é uma cruz e o nome da personagem “Cristina” também. A cruz, por sua vez, intensifica o adjetivo “morto” que recai sobre a falta de acontecimentos e sobre a impossibilidade de transpor o tempo, pois, embora o texto traga a palavra “amanhã”, os dias também se repetem, e isso se percebe pelo determinante “mais um”.

Como vimos, em conto anterior, a complexidade da escrita está em sua construção enrodilhada que carece de frases sintaticamente complexas. Se, por um lado, as personagens são incapacitadas até de dormir, por outro, as palavras são potencializadas, pois um único signo é capaz de irradiar muito além de si. É num mínimo espaço que alguns termos se repetem e ganham diferentes sentidos, como o verbo “levantar” (acordar e se por

de pé) e a palavra “vazia” que, assim como a “cruz”, vincula-se à morte (“E depois, sabes o que é morrer? Um vazio maior do que a nossa casa”, p. 55), à ausência de móveis e à falta de ações.

A sobreposição de elementos reforça o silêncio, o nada, a recusa e a espera, e não só intersecciona o conto e o teatro modernos como também nos permite, reconhecer procedimentos de construção parecidos nos contos selecionados. Nesse sentido reafirmamos que o diálogo em Llansol apresenta-se, muitas vezes, solto, sem sentido, sem troca de comunicação, ou, se quisermos acompanhar as palavras de Esslin (1968, p. 76): “Num mundo sem objetivo, que perdeu seus últimos alvos, o diálogo, como toda a ação é reduzido a um simples jogo para fazer o passar o tempo [...]”, situação que se pode observar, especialmente, em “A manhã morta” (1987, p. 77- 111) quando Fernanda e Helena conversam:

- Quantos anos tens?
- Interessa-te? Não sou ainda uma velha.
- Interessa-me para passar o tempo.
- Abre a telefonia.
- A telefonia é uma maçada. (p. 80)

No diálogo o ato de falar surge como uma forma de “passar o tempo” que se apresenta maçante como a telefonia. Parece-nos que as falas existem como função fática, ou seja, há uma insistência no canal que as suporta. Observamos a insistência num dizer que apenas existe como mero suporte e isso pode ser visto em outras passagens:

- Ri sempre – disse Helena
- Tu também ris? – perguntou Fernanda.
- Bem sabes que, às vezes, rio. Mas ela ri sempre.
- Eu não rio. E tu, para que ris?
- Apetece-me. Às vezes são ridículos.
- Os ridículos são horríveis.
- São todos horríveis.
- Então para que continuas?
- Sabes como não se continua?
- Talvez.
- Então explica-me.

- Não sei. Já vê.

O riso voltou a soar. Helena gritou para a mulher que limpava o chão, no compartimento ao lado.

- Sabes como não se continua?

- Em quê?

- Nisto.

- Pergunta à Isaura. Mas o maior interesse é dela. Nunca o diria. (p. 79, grifos nossos)

A ausência de referências ou a utilização das elipses são mecanismos utilizados pelo teatro de Beckett. Segundo Esslin, o teatro do absurdo rompe com as categorias da tragédia e da comédia, fazendo com que haja uma junção do riso com o terror. Parece-nos que Llansol se apropria dessa combinação por meio da repetição incessante do riso que cria uma atmosfera patética composta por diálogos pouco comunicativos, construindo uma estrutura circular na qual as perguntas também não implicam respostas, mas muitas vezes, outras perguntas similares, que quebram a linearidade da ação.

Os travessões marcam o texto de forma disjuntiva, pois, ao invés de orientarem o discurso, estabelecendo uma seqüência lógica de alternância de falas, confundem-nos por não serem predominantemente acompanhados da manifestação explícita do narrador, o que dificulta resgatar a quem pertence cada fala. A sensação de instabilidade prossegue em nossa leitura por não termos um ponto fixo onde nos apoiarmos, e isso se agrava com o verbo na terceira pessoa, pois não conseguimos afirmar, pautados apenas no diálogo, quem é o sujeito de “Ri sempre” ou quem é a personagem substituída pelo pronome em “ela ri sempre”. Ficamos sabendo só depois que quem ri é Márcia: “‘Indecentes’, dizia Márcia, a que ria no primeiro quarto do corredor” (p. 80). Com isso, parece-nos que há uma inversão da estrutura lógica, pois o pronome “ela” deveria retomar um nome, ao invés de deixar uma lacuna, para ser preenchida posteriormente.

Esse esvaziamento ou eclipse das referências pode ser observado na última frase, que condensa a desreferencialização, pois não sabemos quem enuncia, se é a mulher que

limpava o chão ou Fernanda, e se esmiuçarmos ainda mais o contexto enunciativo, descobrimos que é impossível resgatar o referente elíptico em “dela”, que pode se referir tanto à Isaura quanto a uma terceira pessoa, provavelmente a dona do riso. Mas, será de fato importante recuperarmos essas referências sonegadas pela escrita? Não estará justamente nesse vazio a brecha que potencializa os sentidos e faz a narrativa sobreviver como matéria permanentemente intocável? Se a manhã é morta, por que não a fazemos reviver nesses instantes suspensos pelo não-dito?

O leitor se perde, pois nem tudo é dito dentro do conto, assim como nas peças modernas, e dessa maneira terminamos a leitura sem sabermos quem é Isaura. O texto parece ser construído sob o signo da falta, deixando-nos às vezes lacunas impenetráveis. Não temos, por exemplo, a certeza do desfecho do enredo, pois a incessante justaposição das imagens parece sugerir a morte de Pedro, mas não nos permite afirmar.

Contemplamos a descontinuidade das ações, traço típico do drama moderno, com o próprio verbo “continuar”, que não prevê um futuro, mas aponta para o devir intransitivo do texto, assim como o dêitico “nisto”. “Todos”, “sempre” e “também” reforçam essa construção sem perspectiva de mudança, num contínuo textual que cria um elo rítmico entre os signos, enquanto a comunicação é esvaziada.

Em “Os corpos cercados” (1987), o estilhaço do enredo já se torna perceptível pela quase total ausência de verbos que expressam ações, e as cinco personagens (Natália, Isaac, Pedro, Catarina, Estevão), confinadas dentro de uma casa, praticamente não atuam e não passam por nenhuma peripécia; como plantas que em seu estado vegetativo, apenas inspiram, expiram, respiram e transpiram, sem expectativa nenhuma de mudança:

– Há cento e noventa dias que aqui estamos – disse Pedro. – Os animais morreram.

-^ Nós morremos agora.

-á Ainda há pouco, quando estivemos abraçados, tínhamos que estar vivos. E amanhã também estaremos vivos.
 -• Sim. Para voltarmos a estar abraçados. (p. 37-38, grifo nosso)

Os diálogos não propiciam o avanço da ação, eles pouco comunicam, e as palavras enredadas nas falas das personagens constroem uma “ação” outra, que se manifesta, novamente, no nível textual, pois ao mesmo tempo em que se mostra estático, o diálogo surge como elemento perturbador que desestabiliza e movimenta o ato de leitura. O que poderia ser uma declaração amorosa torna-se mais um indício de não liberdade de escolha. As palavras se repetem acompanhando o “amor naturalmente encarnado” (p. 40) de Pedro e Catarina que ficam embaixo dos cobertores por não poderem fazer mais nada. O movimento de ir e vir gerado pelos vocábulos amplifica a gravidade da situação, encerrando as personagens, e também as palavras, num círculo do qual é impossível escapar, e a quantificação dos dias hiperboliza essa impossibilidade de qualquer manifestação de vida e flui apenas no sentido de intensificar o desespero e a certeza de que não haverá mudança.

O vazio e a ausência retumbam ainda em “Intróito” (1987) enquanto os diálogos também não aceleram o percurso dramático

– Comprei hoje à Marília um chapéu caro – diz Carlos Fernandes.
 A frase morre sem eco (p. 95-96).

No trecho acima, a manifestação do discurso direto perde inclusive a sua interação verbal, a fala de Carlos Fernandes aparece solta, não acarretando nenhuma consequência em termos de enredo, e isso se evidencia ainda mais pela consideração do narrador que atribui à frase o verbo “morrer” que é reforçado ainda pela ausência de som com a construção “sem eco”, ou seja, a frase da personagem não provoca nenhuma resposta em seus interlocutores. Essa fala constituiria uma afronta ao teatro tradicional que se vale de

enunciados bem desenvolvidos e argumentados, nas quais as palavras objetivam a progressão da história.

O termo absurdo, segundo Esslin (1968, p. 20), é visto de diversas formas: fora de harmonia, irracionável, ilógico, incongruente, ridículo e sem perspectiva. O autor aproveita-se das considerações de Ionesco para a definição da palavra: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis”.

Em “Intróito” o significado de “absurdo” se expande e a personagem Joana vincula o termo ao seu incômodo diante do casamento do pai:

- Mas não quero que conte ao pai a minha absurda hesitação de há momentos. Promete-me?
- Não era absurda. Tu é que reages de maneira absurda (queria dizer fora do comum). (p. 99)

Mas não é só Joana que recorre a esse signo: se para ela a hesitação parece ser sem fundamento, e aponta para sua angústia e frustração; para Sitiais (ou para o narrador, tendo em vista a explicação do termo entre parênteses), representa a quebra dos elos habituais, uma reação fora dos padrões, assim como a sua escultura e a escrita de Llansol, que se apresentam como uma harmonia desarmônica:

- Por que é que a esculpiu sem cabeça?
- Por que não há seres com cabeça e asas levantadas.
- Claro que há – sorri Joana.
- És a Joana harmonia. A Joana reflexo de João Mateus. (p. 109-110).

Para Martin Esslin (1968, p. 21), a angústia existencial surge como uma tônica nas peças de Beckett, assim como a desvalorização da linguagem em prol de uma poesia que emerge das imagens provindas do palco: “O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas”. A linguagem beckettiana, segundo Esslin, é construída como

um desmoronamento e desintegração da própria linguagem, e isso nos remete a imagem poética de Llansol, que retira a “cabeça” de seu texto impondo outra lógica. Podemos dizer, servindo-nos das observações de Esslin (1968, p. 77), que a autora também busca uma nova comunicação: “a comunicação do incomunicável”.

Considerando a seguinte afirmação de Martin Esslin (1968, p. 357): “Mas por sua própria natureza ele [teatro do absurdo] não pode provocar a atitude pensativa da crítica social distanciada que era objetivo de Brecht. Ele não apresenta a seu público conjunto de fatos sociais ou exemplos de comportamento político”, acreditamos ser pertinente fazer algumas ressalvas em nosso trabalho para que não haja divergências teóricas. Embora Esslin diferencie o Teatro do Absurdo do Teatro Épico, e são indiscutíveis alguns aspectos, Llansol nos permite também observar o efeito de distanciamento sob outra ótica, sem nos vincularmos a uma perspectiva temática e social (mesmo que essa também exista), mas estrutural em alguns contos como “Intróito” e “Maggie Only”, que mesclam traços de Beckett e Brecht.

“Intróito”, em termos de extensão, contraria a economia do estilo, sendo o mais longo da coletânea de *Os pregos na erva* (1987), com cerca de vinte páginas. A abundância de personagens (Joana, João Mateus, Francisco, Marília, Carlos Fernandes, engraxador, Sitiais, criada, Teresa, Torres Faria, médico, Padre, João Marcos), de locais (sala, café, quarto, estúdio, consultório, Igreja, casa de chá), e as constantes mesclas temporais, passado (“A vida de Teresa começara a oito de Maio de 1954, às cinco horas da tarde”, p. 101), presente (“Joana está sentada na cama. Tem a roupa chegada ao peito, os braços descidos ao longo do corpo, sobre o cobertor e a cabeça voltada para o berço onde o seu filho e de João Mateus recebe o baptismo”, p. 110) e futuro (“Escreverá a noite a João Mateus uma carta simples, porque ter um filho é uma coisa simples”, p. 109) desmontam a estrutura clássica e a clássica estrutura do conto enquanto gênero. Essa variedade e

amplitude de eventos em espaço e tempo são traços épicos que dão relativa autonomia as partes, segundo Brecht, e que se distanciam das peças de Beckett.

“Intróito”, ao quebrar o elo do encadeamento causal, que não direciona a tensão do conto para o desfecho da narrativa, nos conduz para o próprio processo de criação artística: “Se não podemos ter horas certas para ser artistas devemos, ao menos, ter horas certas para repelir a escravidão da Arte” (p. 97), que explora a ascensão do signo e as possibilidades textuais, como vimos no capítulo anterior. A ênfase no processo coloca-nos numa posição de observadores, pois somos distanciados à medida que o texto elimina a ilusão ficcional:

Carlos Fernandes tem de comum com João Mateus o culto pela realidade e o desprezo pela ficção. Mas enquanto João Mateus vive uma realidade integral (norteadada e compreendida pelo próprio real), Carlos Fernandes vive uma realidade vulgar, apenas por ter uma inteligência leve de mais para suportar o peso da fantasia. (p. 95)

“Realidade”, “ficção” e “fantasia” são palavras que provocam a quebra da quarta parede ou o efeito de distanciamento sugerido por Brecht. Esse efeito de “alienação”, “afastamento” ou “desfamiliarização”, como define Anatol Rosenfeld em *Teatro moderno* (2005, p. 152), tem o intuito de evitar a hipnose ou a catarse: “Recomenda-se [...] a montagem de “resistências” épicas que interrompam a corrente hipnótica e, em compensação, aumentem a atitude crítica e a comunicação atuante”.

Brecht denominava as suas peças como *Versuche*, termo traduzido às vezes por “ensaios”, mas com sentido de “experimentos sociológicos”, como observa Rosenfeld (2005, p. 149). Llansol também desmembra o pacto ficcional e transforma o seu conto em um “experimento”, mas de ordem textual.

A linearidade de “Intróito” é rompida por uma estrutura que se constrói em curvas e isso se observa pelos constantes fragmentos. Esse conto não pode ser visto como um único bloco, pois é visualmente marcado por espaços em branco que o dividem em seis partes, dificultando, assim, a apreensão de um episódio principal. As partes podem ser vistas como

quadros, por se desenvolverem quase que independentemente, ou seja, sem progredirem para um clímax ou desfecho central. Cada um dessas partes nem sempre avança, ao contrário, em alguns casos retrocedem: “A mãe de Teresa morrera há anos. O pai era professor reformado. Um dia ela acompanhara-o ao consultório de Torres de Faria. Assim o conheceu por acaso e assim tinham casado por amor [...]” (p. 103).

Outro recurso utilizado no conto que dialoga com o teatro épico é o da simultaneidade de alguns acontecimentos, perceptível no seguinte trecho: “Agora, pensa Joana, talvez João Mateus esteja no café e a telefonia aberta entorne sobre o balcão uma cantilena americana. Realmente nesse momento João Mateus está no café” (p. 94).

A participação do narrador no conto de Llansol e no teatro épico é fundamental, pois esse “eu épico”, nome dado por Rosenfeld (2005, p. 136) ao autor, é o responsável pela montagem e seleção das cenas que requerem do leitor uma co-participação para o estabelecimento de um elo entre a disposição dos fragmentos que se encontram dispersos no espaço e no tempo. Brecht, em *Estudos sobre teatro* (2005, p. 159-160), considera:

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula como se fosse num rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir neles com os nossos juízos críticos. (E, a dar-se o caso de o caráter obscuro das relações causais se revestir para nós de interesse, haveria que dar a essa circunstância um distanciamento suficiente).

O distanciamento em Llansol pode ser visto de diversas maneiras, a começar pela falta de personagens que impulsionem a ação. Embora a relação de Joana e João Mateus pareça constituir o núcleo do conto, esta carece de progressão dramática autônoma, pois é pautada na tensão “ausência presença” que acentua a distância do casal. As idas e vindas, as entradas e saídas de João Mateus da casa de Joana, e as lembranças constantes da

personagem feminina, provocam um movimento que avança e retrocede, acarretando o ensimesmamento da linguagem.

Outro aspecto que aproxima “Intróito” do teatro épico é o fim arbitrariamente escolhido, pois o conto não tem propriamente um desfecho. Rosenfeld (2005, p. 142) ao observar o drama moderno, conclui: “Não é a peça como tal que se finda (pois a realidade continua), mas é o narrador que dá por encerrada a peça [...]”. No último quadro do texto de Llansol, temos a morte sem causa do filho de Joana e João Mateus, João Marcos, que mal acabara de integrar a narrativa: “O pequeno João Marcos que tem apenas de idade o tempo que separa duas manhãs, morre” (p. 110-111).

Outra característica do teatro épico é o uso do elemento narrativo coro, que pode ser visto em “Maggie Only” (1987, p. 113-124):

- Quero descer – dizia uma voz no quarto ao lado.
- Ainda não – respondia outra voz. (p. 117)
- [...]
- Vou descer. Estou farto deste calor – disse a mesma voz plana de imobilidade.
- Ouve-se a música. Dançamos no quarto. (p. 118)

- Está morna.
- Podre. Deita-lhe gelo.
- E o que deito na água para beber?
- Não vale a pena é uma água podre. (p. 118-119)

Os diálogos acima não têm uma função causal e não servem como encadeadores da trama, mas surgem como intensificadores da cena. Essas vozes funcionam como um coro, à medida que ecoam algumas questões do texto: a impossibilidade de Maggie de descer do quarto e a imobilidade das personagens; a música que flui da cena e encontra o corpo de Maggie (como se do interior do texto brotasse a música interior da personagem); a construção de um universo estragado e morto é reiterado por essas vozes que adjetivam a

água como podre. O coro promove a dissolução da continuidade progressiva e, segundo Brecht (2005, p. 142), “dá vazão as tensões acumuladas”.

“Maggie Only”, assim como “Intróito”, não se apresenta como um bloco único, pois os espaços em branco dividem o texto em três quadros que podem ser vistos isoladamente. As interrupções do fluxo textual sugerem saltos temporais, que indicam a passagem da noite para o dia, e a junção dos fragmentos, o transcorrer, possivelmente, de quinze dias.

Em cada um dos quadros, a justaposição dos discursos direto e indireto estabelece uma imagem na qual tudo se inter-relaciona. O diálogo parece perder a sua função primeira de interação verbal para participar de uma intensa estrutura dialógica, na qual, mais uma vez, o conto adquire traços típicos de outros gêneros. Assim contemplamos dois diálogos distintos: um que se volta para o texto e outro que se expande e nos permite observar o elo existente entre o conto e o drama modernos:

Em cima do balcão de recepção havia uma jarra de vidro, com narcisos. Maggie colocou-se atrás dela.

– Não há lugar – disse o empregado que via a face negra de Maggie dividida pelo amarelo dos narcisos.

– Não há quartos livres? – perguntou Maggie.

Levantou a mala de plástico e encostou-a ao peito, abaixo dos seios.

– Não, não há – repetiu o empregado. – Bem sabes a razão.

– Sei – disse Maggie.

A ventoinha voltou-se naquele momento para o seu lado e o lenço de seda que trazia ao pescoço voou.

– O lenço – disse Petrus que estava sentado a uma mesa, à distância de dois metros.

Maggie aproximou-se e estendeu a mão.

– Espera. É preciso esperar.

– Dá-lhe o lenço – disse o empregado.

– Não. Agora não. Preciso de limpar com ele a mesa.

– Limpa – permitiu Maggie.

– Não quero. (1987, p. 115, grifos nossos)

A escrita deixa de ser o lugar que recebe o convencional, e torna-se inhóspita tanto pelo seu conteúdo quanto pela sua forma. Os diálogos não conduzem à progressão narrativa, afastando-se do aspecto comunicacional inerente ao ato de fala.

Desprovido de uma ação central, esse trecho do primeiro quadro acentua a falta de movimento em função da espera de Maggie Only, que é reforçada por uma das personagens (“– Espera, é preciso esperar”) e pelos verbos que não implicam mudanças: haver, dizer, perguntar, dar e querer. Além disso, perturba-nos o uso contínuo do advérbio “não”, que constrói uma linguagem circular pautada na descontinuidade lógica entre as falas. A reiteração e a negação de cada frase arquitetam uma atmosfera carceral e sufocante, que se aproxima da inação do teatro moderno.

O confronto entre mobilidade textual e imobilidade narrativa prossegue no segundo quadro:

- Dormiste? – perguntou o criado, ao voltar com o jantar.
- Dormi.
- E de noite?
- Também dormi.
- E podes dormir tanto?
- E o que posso fazer quando não durmo?
- Eu nunca me aborreço quando estou fechado num quarto.
- Já estiveste fechado num quarto?
- Já. Duas vezes.
- Onde?
- Calculas. Por engano.
- Calculo. (p. 121)

Sabemos que o diálogo, dentro dos modelos clássicos, tanto para o conto quanto para o drama, associa-se à ideia de movimento, devendo sendo ele o responsável por uma continuidade lógica que se relaciona com a progressão da ação. Se seguíssemos o enfoque tradicional, teríamos um problemático impasse, pois estaríamos limitados em nossa análise, uma vez que os traços dramáticos na obra de Llansol não progridem para uma única ação, não obedecendo, portanto, a lógica linear.

No trecho acima citado, a presença do verbo “voltar” aponta não só para o retorno do criado, mas especialmente para a imagem do círculo. A utilização incessante de “dormir” e suas conjugações (“dormiste”, “dormi”, “durmo”) não prevêm perspectiva de mudança. Isolada num quarto pequeno, Maggie se vê restrita em seu direito de ir e vir, mas enquanto ela não pode transitar livremente, os enunciados se locomovem e participam de uma estrutura que reitera a inação. Desse modo, as personagens falam muito, mas se valem de poucas palavras para articulação de seus enunciados, levando-nos a calcular certos diálogos. Mas as nossas inferências também não nos conduzem para uma ação central, ao contrário, deixam-nos cada vez mais presos nesse espaço circunscrito:

Em cima do balcão de recepção havia outra vez uma jarra com narcisos amarelos.

- Vem – disse Maggie Only.
- E se não vier?
- Mas ele vem.
- E se não vier?
- Mas ele vem. (p. 124, grifos nossos)

As conjunções são subvertidas ao não desencadarem a progressão dos enunciados, pois a aditiva “e” e a adversativa “mas” ganham força textual e reforçam o “vai e vem”, assim como o determinante “outra vez”. Enquanto os diálogos não comunicam, o narrador, embora muitas vezes aparentemente omissivo, participa intensamente do trabalho de transformação e consumação da linguagem, lançando um olhar meticuloso sobre o texto, assim como os autores de teatro em suas didascálias. Dessa maneira, temos também um metatexto que aponta para a arquitetura do conto: “[...] um cenário que tivesse sido especialmente construído para provocar um estado de indefinição” (p. 122). Essa consideração do narrador não se restringe apenas a “Maggie Only”, pois está associada ao livro *Os pregos na erva* como um todo. Como vimos nos capítulos desta dissertação,

alguns procedimentos são retomados de maneira a tornar a narrativa de Llansol um cenário fluido e sem arestas.

6. OS PREGOS CONTINUAM

Os contos selecionados como *corpus* deste trabalho não apresentam trama, no sentido de enredo, mas são tramados com fibras distintas, construindo, dessa forma, uma textura singular, que se vale de uma aparente superfície lisa, sem ações, para nos apresentar, quando olhamos mais de perto, uma estrutura de caráter ondulado, que relaciona as dimensões (altura, largura e profundidade) e, a partir delas, extrai proporções matemáticas desafiadoras que rompem com a lógica cartesiana e com a linearidade narrativa, construindo o espaço tridimensional da textualidade.

As linhas dos textos se cruzam com as linhas dos tecidos, como o linho, a lã, a renda, a seda, o lenço, o reposteiro, e também com as linhas geométricas da pintura, que esboçam triângulos e círculos, e esse entrelaçamento propicia figuras que transcendem a linguagem figurada e figurativa, pois rompem com as molduras preestabelecidas, com a imitação da natureza, imprimindo desenhos abstratos.

Enquanto o desejo das personagens recebe tons azulados, frios, o desejo de escrita mostra uma textualidade de cores quentes, como o vermelho visceral que acentua a iluminação das cenas e a irradiação do signo. O poliedro da linguagem recebe essa luz e difrata cores que se decompõem em imagens visuais, mentais, sinestésicas e sobretudo poéticas.

Llansol recolhe da realidade os sons, as cores, o vigor, deixa-se infiltrar pela poesia e pelo teatro, e num processo intenso de transfiguração, constrói a sua linguagem muito própria, muito autêntica e singular por meio da liberdade de pensamento e do “dom poético” que desenha o seu texto com traços líricos e altera a função comunicativa inerente à forma conto. Desse modo, o leitor é convidado a entrelaçar fonemas, sílabas, signos, frases, parágrafos num único espaço de ambivalências e combinações surpreendentes, que

extrapolam o significado, por meio de uma linguagem que se dobra sobre si mesma e desdobra-se em outros olhares, apresentando, assim, uma intensa estrutura dialógica na qual tudo se correlaciona.

Diante dessa natureza polimórfica buscamos os movimentos dos signos como fruto da minudência do olhar llansoliano que nos lembra o experimentalismo literário e a ousadia das formas geométricas do cubismo. No decorrer das análises percebemos outras relações que vão além do passeio entre os gêneros literários e que entram em confluência com outras artes, como é o caso da pintura que pretendemos aprofundar pesquisas futuras.

Os contos possuem dimensões que desconfiguram aspectos tradicionais da narrativa e se constroem de maneira elíptica, fazendo com que os acontecimentos mais importantes se desloquem para o campo do interdito. É no palco da “cena fulgor” que as palavras são distorcidas e lapidadas. Parece-nos que os signos são os protagonistas dessa linguagem híbrida construída também com artifícios cênicos. As imagens de Beckett em *Esperando Godot* dialogam com as imagens dos contos, como um espelho baço, pois a obra de Llansol se constrói na repetição com diferença. A autora recorre à secura da estrada e das personagens proposta por Beckett para simultaneamente contrastar com a fluidez da própria linguagem que propõe um caminho de muitas encruzilhadas. Assim, o “nada”, a “recusa” e a “espera” reforçam um ambiente sem devir, ao mesmo tempo em que os signos são desambientados e passam a propor uma ação outra, de cunho, ou nos termos da autora, de “punho” textual.

Se tentássemos encarar os seis textos selecionados como uma forma de ação dentro dos moldes tradicionais, estaríamos mutilando cada um deles ou vendo nossas expectativas serem mutiladas, visto que há uma evidente ruptura com o cânone, pois os contos já não contam e se libertam da noção de acontecimento e do seu traço factual. Dessa maneira, a textualidade nos desaloja dos lugares confortáveis e nos desenraíza do que é convencional,

uma vez que as palavras não querem dizer ou se explicarem, elas simplesmente são arrebatadoras em sua essência. Assim, a obra de Llansol provoca no leitor uma total sensação de instabilidade ocasionada pelas difrações imagéticas que cada texto seu promove.

Nesta dissertação, realçamos a particularidade dos contos de Llansol destacando a relação existente entre os seus elementos constitutivos (imagens e diálogos) como uma maneira de se contemplar a textualidade que nos convida a mergulhar nas artimanhas do texto e que reitera a preocupação da autora com o próprio material literário. A sua narrativa é uma rede destecida enquanto enredo, mas que se tece enquanto texto que extrapola as barreiras dos gêneros literários, fazendo coexistir numa relação harmônica, e ao mesmo tempo conflitante, prosa, poesia e drama. Como “pregos na erva”, as palavras não se fixam, flutuam, se desprendem, se deslocam, num movimento ininterrupto que tece o corpo da escrita.

É dessa forma também que avaliamos e concluimos, por ora, o nosso trabalho, ou seja, conscientes do fato de que o que temos aqui registrado é esvoaçante, necessita de complemento para que possamos não fixar, porque isso seria tomar o caminho contrário ao que o texto de Llansol suscita, mas ampliar as análises que foram feitas dos contos, pois a cada nova leitura, novas idéias surgem e nos estimulam a desenvolvê-las.

7. BIBLIOGRAFIA

Da autora:

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga*: curso de silêncio de 2004. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

_____. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

_____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

_____. *O livro das comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.

_____. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

_____. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. *Os pregos na erva*. Lisboa: Rolim, 1987.

_____. *Parasceve: puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

_____. *Um falcão no punho*. 2.ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.

Textos críticos sobre a obra de Llansol:

AMARAL, F.P. A escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol. Colóquio, nº 132/133 – abril/set, 1994.

BARTHES, Roland. *Aula*. 8.ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s.d.

BRANCO, L. C. Não há literatura. Disponível em: www.tanto.com.br/luciacastelobranco.htm. Acesso em: 18 jan. 2007.

_____. L. C. *Os absolutamente sós*. Llansol. A letra. Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CANTINHO, M. J. Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol. Disponível em: www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html. Acesso em: 15 abr. 2006.

_____. Rui Nunes: a experiência da desconstrução da linguagem. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/ruinunes.html>. Acesso em: 22 de jan. 2007.

COELHO, E. P. *A noite do mundo*. Lisboa: IN-CM, 1987. p. 99-103, 104-108.

CORRÊA, E.P. Um beijo dado mais tarde re(lendo) e re(escrevendo) o mundo. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno04-15.html>. Acesso em: 22 de jan. 2007.

COSTA, D. Experimentar o invisível. Disponível em: <http://www.edicoes-vendaval.pt/dcosta/invisivel.htm>. Acesso em: 22 de jan. 2007.

EIRAS, P. *Esquecer Fausto*. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 533-677.

HELENA, L. *Lispector e Llansol, um encontro de corpos de escrita*. Rev. TB, Rio de Janeiro, n. 128, p. 19-26, jan. –mar. 1997.

_____. Estratégias Narrativas na obra de Maria Gabriela Llansol. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0024-7413%28199124%2928%3A2%3C37%3AENNODM%3E2.0.CO%3B2-3&size=LARGE&origin=JSTOR-enlargePage>. Acesso em: 22 de jan. 2007.

JOAQUIM, A. O limite fluido. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. 2ªed. Lisboa: Rolim, 1987.

LEVY, T. S. Deslize na linguagem (uma leitura de Maria Gabriela Llansol). Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol5.php. Acesso em: 22 de jan. 2007.

LEVY, T. S. Maria Gabriela Llansol: a rapariga que temia a impostura da língua. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/mariagrabiellansolarapariga.html. Acesso em: 22 de jan. 2007.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.

_____. *Teoria da Des-Possessão*, Lisboa: Black Son Editores, 1988.

MEXIA, P. Um texto como um tecido. Disponível em: http://dn.sapo.pt/2005/08/12/artes/um_texto_como_tecido.html. Acesso em: 22 de jan. 2007.

MOURÃO, J. A. Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.143/144, p. 80-86, jan.-jun. 1997.

_____. Deus na literatura. O nome e as formas. Disponível em: http://www.triplov.com/semas/semiot/deus_na_literatura_03.htm. Acesso em: 22 de jan. 2007.

_____. *O fulgor é móvel. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Roma, 2003.

_____. Funambulismos: a narrativa e as formas de vida tecnológicas. Disponível em: <http://perso.orange.fr/renaud.camus/articles/funambulist.html>. Acesso em: 22 de jan. 2007

PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. A estrutura subversiva na narrativa portuguesa contemporânea: o caso Llansol. In: XVIII SEMINÁRIO DO CELLIP. Ponta Grossa: UEPG, 2007.

SANTOS, C.M.P. Portugal e Europa em fulgurância com Maria Gabriela Llansol. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/portugaleuropaemfulgurancia.htm. Acesso em: 22 de jan. 2007.

SEIXO, M.A. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

SOARES, M.L. Uma leitura de Maria Gabriela Llansol. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/argmais.php?id=405&sec=&secn=>. Acesso em: 22 de jan. 2007.

_____. “A geografia ficcional de Maria Gabriela Llansol. O litoral do mundo”. In: _ Literatura e pluralidade cultural: atas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Coord. Isabel Allegro de Magalhães et al. Lisboa: Edição Colibri, fevereiro de 2000.

Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, Vol. VI, Lisboa, 1999 (Disponível em: http://www.iplb.pt/pls/diplb/!get_page?pageid=402&tpcontent=FA&idaut=1425059&tipo=&format=NP405. Acesso em: 22 de jan. 2007)

Textos teóricos:

ABEL, Lionel. A. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3.ed. Tradução de Maria Ermandita Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES. Roland. *Aula*. 8.ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. *O prazer do texto*. 5.ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CANDIDO, Antonio. et al. *A Personagem de ficção*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O estudo analítico do poema*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CARA, Salette. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2.ed. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *O que fazem os poetas com as palavras*. Colóquio Letras, nº12, Lisboa, março 1973.

OLIVEIRA, Jô; GARCEZ, Lucília. *Explicando a arte: uma iniciação para entender e aprender as Artes Visuais*. 8.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1968.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, s/d.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Teatro Moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARTRE, Jean.-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Thais Cristófaró (2005). *Fonética e fonologia do Português*. 8.ed. São Paulo: Contexto.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem.Cognição, semiótica, mídia*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.