

Exercícios de aproximação: a experiência literária a partir de Roland Barthes e Maria Gabriela Llansol / *Bringing it closer: the literary experience from Roland Barthes and Maria Gabriela Llansol*

Janaina de Paula*

Doutora em Letras – Estudos Literários - UFMG. Pós-doutoranda em Letras (CAPES-PNPD) - UFOP. Belo Horizonte – MG. Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-5334-6131>

Recebido em 16 out. 2019. **Aprovado** em: 15 nov. 2019.

Como citar este artigo:

PAULA, Janaina de. Exercícios de aproximação: a experiência literária a partir de Roland Barthes e Maria Gabriela Llansol. *Revista Letras Raras*. Campina Grande. v. 8, n. 4, dez. 2019, p. Port. 44-59 / Eng. 41-56. ISSN 2317-2347.

RESUMO

Este artigo aproxima a escritura barthesiana e a textualidade llansoliana, o *corpus* teórico e o corpo literário, a partir de três lugares: a língua, o estilo e a escrita, para extrair dessas escritas o ponto em que a língua, liberta da servidão e do poder, vibra. Para Barthes a língua é fascista, pois obriga a dizer de um único modo, investida que está pelos signos do poder. Se mesmo na intimidade de um sujeito a língua entra a serviço de um poder, e se não há um modo de livrar-se dela colocando-se fora dela, é no interior mesmo da linguagem que uma revolução deve acontecer. Para esses autores, a literatura começa no lugar de uma perda, para avançar para além daquilo que a define, alargando seus domínios. A partir da noção de escritura, o literário pode ser pensado como o grafo complexo de uma prática marcada pelos ritmos do corpo e pelo grão da voz, lugar em que a língua balbucia, gagueja, trapaceia. Desvestidas de sua significação, as palavras encadeiam um canto preexistente à linguagem, inscrevendo, numa espécie de esforço de arquitetura, uma intensidade que conduz o discurso a um movimento diferenciante.

PALAVRAS-CHAVE: Língua; Literatura; Escrita.

ABSTRACT

This article brings closer Barthesian writing style and Llansolian textuality, the theoretical corpus, and the literary body, from three areas: language, style, and writing, aiming to draw from these writings the point at which language, freeing itself from servitude and power, vibrates. Barthes regards language as fascist since it requires to be said in a single way as it is invested by the signs of power. If even in the intimacy of a subject, language comes into the service of a power, and if there is no way to get rid of it by being outside of it, it is within language itself that a revolution must take place. For these authors, literature begins with the existence of a loss, to go beyond what defines it, broadening its domains. From the notion of writing style, literary writing can be thought of as the complex graph of a practice marked by the rhythms of the body and the grain of the voice, where language babbles, stutters, cheats. Stripped of their meaning, words chain a pre-existing chant to language, etching, in a kind of architectural effort, an intensity that leads the discourse to a differentiating movement.

KEYWORDS: Language; Literature; Writing style.

*

 janardepaula@gmail.com

 <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v8i4.1610>

1 Barthes e a cena da escritura

Em um pequeno ensaio sobre a escritura, Barthes, perguntando-se sobre o que é a escrita, para pensar na dimensão da escritura – essa coisa da literatura, –, opera com três categorias: a língua, o estilo e a escrita, dirigindo-se àquilo que chama “o grau zero da escrita”. Tomemos esse zero menos como o que define um início, ou uma origem, lugar em que imaginariamente poderíamos pensar toda literatura, e mais como um traçado, uma linha que circunscreve o vazio, a sua forma, definindo, no espaço da folha em branco, o gesto do corpo que escreve. Tomemos, aos pedaços, cada uma dessas palavras.

A língua é definida como o corpo das prescrições e dos hábitos, estado da fala comum. Língua partilhada, ela é o testemunho de um lugar histórico ao qual somos lançados, constantemente, para acolhê-la ou recusá-la. Passando através da fala, a língua, no entanto, não confere àquela nenhuma forma, nem mesmo a alimenta: é “como um círculo abstrato de verdades, fora do qual começa a depositar-se a densidade do verbo solitário” (BARTHES, 2006, p.13). A língua é a área de uma ação, a definição e a espera de um possível. Por isso, para alguns escritores, ela é apenas “um horizonte humano”, “lugar geométrico de tudo o que ele não poderia dizer sem perder a significação estável dos seus passos e o gesto essencial da sua sociabilidade” (BARTHES, 2006, p.13). Lugar de perda, portanto, da sua função sócio-histórica, apesar de tê-la como medida.

Partindo das discussões lacanianas a respeito da língua, Jean-Claude Milner (2006) apresenta três suposições, na tentativa de demonstrar que *alíngua*¹ é um nó que tem referência nos registros simbólico, imaginário e real. É na espessura da língua que esses registros se tocam, por pura contingência, dando a ver os movimentos e as faces de uma língua que é a mesma e outra.

A língua é simbólica, como vimos com Barthes, lugar de entrecruzamento de discernimentos, anterior a qualquer propriedade, fundando-se naquilo que o autor chama de Um simbólico. É pelo fato de poder encarnar esse Um que a língua torna-se objeto da ciência linguística, lugar das propriedades representáveis e da grade que as discerne. Entretanto, a língua não se limita à integralidade do que a ciência dela representa. Justamente por ser seu objeto, a língua regra a visada científica e coloca-se para além das teorias formuladas. A língua toca o simbólico, não por estar representada, definida em seus limites, mas, ao contrário, ela é

¹ Neologismo laciano que será retomado ao longo do texto. Encontramos esse neologismo no *O seminário, Livro 20 - Mais, ainda* (1972-1973).

simbólica, na medida em que ultrapassa as representações teóricas que a definem. Para as teorias linguísticas, a língua não pode ser considerada um fluxo sem forma. Apesar de ser impossível conhecer toda a sua estrutura, essas teorias trabalham com a ideia que há uma estrutura intrinsecamente percorrida de discernimentos.

Ora, saber que há uma estrutura não exige a língua de ser também fluxo sem forma, afinal, é impossível remontar à cadeia de sincronia dos diversos elementos simbólicos – uns simbólicos – que, articulados, dão corpo à língua. A tentativa de remontar à cadeia de causas e efeitos, articulando-os numa sucessão, até que se possa operar com uma causa discernível da língua, a conduz para além daquilo a que visa a sua ciência. Ao tentar discernir a sua causa, o acontecimento contingente em que o verbo se fez carne para, a partir dele, instaurar a impossível narrativa da sua origem, a língua, que também não é pura causa de si, torna-se um dado particular do discernimento puro: o simbólico.

Sob o nome de linguagem se integram as questões e as respostas a respeito da língua. É nela que a língua se insere nos anéis dos representáveis, podendo ser pensada como relação: relação entre os sujeitos, entre a coisa nomeada e o nome, entre significância e referência. Entretanto, essa relação dada pela linguagem não exclui as questões que a cercam: “há semelhança, analogia, ou simples encontro entre a coisa e o nome?”; “há conaturalidade entre os indivíduos falantes?”; “formam eles uma comunidade: sociedade ou outra?” (MILNER, 2006, p.31). Todas essas questões pedem respostas que, por vezes, só podem ser oferecidas por uma linguagem imaginária que prevê relações possíveis no espaço impossível de infinitas combinações, lugar em que a língua deixa de ser fluxo para se tornar consistência: a imaginária significação. Articulada ao simbólico, a linguagem opera com os termos por associação, no intuito de dar um sentido e uma significação ao fluxo incessante de uma língua que não se reduz aos espaçamentos discerníveis e à comunicação.

Coisa e nome, som e significado, sintaxe e semântica, sentido e forma, sempre acabamos emparelhando duas existências e descrevendo a ligação delas. E, para terminar, fazemos da própria linguagem o cimento fundamental de toda associação entre os seres falantes: sabemos o lugar que aqui tomaram as noções de signo e comunicação. (MILNER, 2006, p.36).

Na medida em que os efeitos de comunicação e os discerníveis inscritos na forma dos signos – arbitrariamente ou necessariamente – não esgotam aquilo que é o impossível de uma língua, ela toca o real. Por mais multiplicados que sejam os ditos, permanece, neles, algo que não se diz. Um ruído, um rumor insistente ronda a língua naquilo que deveria ser um dizer,

produzindo não apenas uma defasagem, uma privação na língua, mas também um a mais, um excesso que diz para além de todo enunciado e que escapa ao sujeito, lançando-o ao estranhamento da palavra dita/escrita. Nesse espaço *alíngua*² torna-se um ponto infinitamente multiplicado, lugar em que a contingência e o contato operam, dobrando, nela mesma, os registros simbólico, imaginário e real.

Na ambivalência que ronda a sua existência, fazendo dela ao mesmo tempo um inchaço e um esvaziamento, constituem-se duas figuras antinômicas: a língua ideal e o ideal da língua. A primeira procura fazer do corpo de signos herdados e do universo simbólico, que a habita e é habitado por ela, o lugar balizado por toda univocidade: o Um simbólico. Este que orienta as teorias que têm por horizonte a clareza e a definição. Nesse lugar ideal, tudo seria dito por uma língua sem equívocos e recobrimentos, numa completa aproximação das coisas e dos nomes. E, na ausência de todo fora-da-língua – existente na língua mesma –, qualquer conjunto de cortes traria consigo sua própria univocidade. Além disso, esse Um deveria responder a uma injunção da realidade, instaurando um corte que delimitasse a sinonímia do Um simbólico e do Um imaginário, tendo por efeito a eficácia de uma língua na qual tudo se diria, sobre todas as coisas, sem perdas e excessos e em qualquer ocasião. Essa colagem da língua a um ideal, como ponto no infinito, conferiria a ela todos os predicados de perfeição e universalidade. A demanda de univocidade estrutural, imanente à própria língua, faz existir nela um dado primeiro que visa sempre à possibilidade de significação sem equívocos, assegurada por uma estrutura definida e sem brechas, anterior ao mito de Babel³, em que o querer dizer se conjugava com o modo como se diz, alcançando, assim, o horizonte de uma “Língua pura”⁴.

Para Milner, não há nada de novo no fato de toda língua ter-se colado num ponto ideal. Afinal, é por ter esse horizonte como limite que todas elas tornam-se distintas e perfeitas, abundantes e universais. Entretanto, na tentativa de dizer o todo, de alinhá-lo, ela revela o nada que a habita, a sua noite, o seu indizível. Ela diz a palavra que não se arquiva, o traço vazio da

² *Lalangue* é um neologismo lacaniano que aparece traduzido ora por *alíngua*, ora por *lalíngua*, embora alguns comentadores do texto de Lacan optem por manter a palavra na sua grafia original por considerá-la intraduzível. A noção de *lalangue* aparece pela primeira vez em *O aturdido*, mas é no seminário *Mais, ainda* que Lacan explora as suas consequências. Nele, *lalangue* aparece associada à “lalação”, ao domínio onomatopeico, ao fluxo da linguagem para além da significação, produzindo uma satisfação na/da linguagem que não depende da significação. Estando em oposição à linguagem estruturada e a sua função de comunicação, *lalangue* comunica por tudo o que porta dos efeitos de afeto. Para Lacan, “a linguagem seria aquilo que o discurso científico elabora para dar conta do que chamo de *lalangue*” (LACAN, 1985, p. 180-190).

³ A esse respeito, ver DERRIDA, 2002, p. 49-52.

⁴ Língua imaterial, sensível, da qual todas as línguas são reflexo. Nela, encontra-se a possibilidade real da tradução, a sua orientação e, seguindo a direção desse horizonte desejado, mas impossível, as línguas resplandecem em festa solitária. A esse respeito, ver o ensaio “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin.

sua ondulação vibratória, sua solidão essencial. O inédito dessa empreitada é que, ao buscar o ponto ideal, infinitamente, ela o realiza apenas imaginariamente, fazendo do ideal o lugar de um impossível e de todas as línguas um rastro resistente e insistente: “das bordas do papel em que lemos deslizam as lágrimas que não vemos” (LLANSOL, 1985, p.78).

O ideal da língua, outra figura antinômica, é de ordem diferente da primeira. A sinonímia também é sua matéria, mas, mais do que o Um simbólico, fornecido pela articulação ao imaginário, é pelo Um real que ela se constrói. Nesse lugar, a língua está convocada a reencontrar, percorrendo as vias de suas distinções e formas, suas infinitas constelações, o instante de nomeação real. Pelos léxicos e pelas sintaxes, ultrapassando em muito as significações unívocas e partilháveis, deixando escorrer os ruídos que lhe falam e percorrendo os rastros invisíveis de uma língua em estado de partida, ela deseja produzir, nem que seja por um instante, “um nome que seja Um e que diga ‘Um real’” (MILNER, 2006, p.37-38). Nesse lugar, numa palavra, algum absoluto é aberto e iluminado, para seguir no seu acontecimento abissal e solitário. Instante fulgurante, perdurado no gesto de um há, que revela a exterioridade radical da língua. Esse instante sem duração, por ter uma vez acontecido, instaura um caráter de eterna contingência e outra temporalidade, em que a palavra torna-se “a presença das coisas antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada” (BLANCHOT, 1997, p.316). Assim, as coisas não se separam delas mesmas nem são destituídas para serem conhecidas, submetidas e comunicadas. A figuração de um sentido, de um *pas de sens* – na tensão da língua que faz do não sentido um passo de sentido –, livre de toda significação, revela que o acontecimento apresenta a realidade das coisas, com sua existência desconhecida, mas plenamente real.

“A língua é a portuguesa, mas o pensamento está a alargar-se” (LLANSOL, 2011, p.51) são as palavras da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol que se aproximamos aqui das palavras de Barthes. Sim, a língua é esse corpo de prescrições que carrega a história dos afetos, dos combates solitários, traçando um horizonte familiar, mas sendo constantemente impelida pela geometria dos corpos, impelida, nela mesma, lá, longe, por aquilo que é o seu “estranho familiar”, o seu “grau zero”, a língua balbucia: *lalangue*.

Esse neologismo laciano coloca em cena uma língua e o objeto, abrindo o campo onde *lalíngua*⁵ se apresenta como sendo a palavra disjunta da estrutura da linguagem, uma fala anterior ao seu ordenamento gramatical. *Alíngua* à deriva que não quer comunicar nada, estando fora da estrutura significante e permanecendo aquém da comunicação. Envoltos de afetos e de efeitos de equívocos, *lalíngua* não pode ser toda apreendida pela linguagem, inscrevendo-se no corpo com sua materialidade e seus resíduos verbais. É isso o que a coloca na esfera do real e permite aproximá-la do impossível a se escrever numa arquitetura significante. Essa resistência, esse afeto, compõe e desfaz cada uma das palavras que falam no corpo da língua, e, apesar da sua diversidade, o encontro real é possível, encontro no qual *lalíngua*, por um curto instante, cintila.

Sob o nome do estilo, forma-se uma língua autárquica, ao mesmo tempo autônoma em relação aos sistemas, mas completamente enraizada num léxico corporal, nos ruídos discretos que imprimem cadência e fuga, ruptura e melodia, ao corpo *d'alíngua*. Depositados nela, escritos nela, esses ruídos ganham a densidade das palavras e das coisas, operam, silenciosamente, em estado bruto, rasurando a língua em todas as suas prescrições. Sem referência à História, os ruídos tornam a língua uma forma sem destino, o produto de uma pulsação, não de uma intenção, marcando a dimensão vertical e solitária de um pensamento constantemente impelido pela recordação encerrada no corpo e pelos fragmentos de uma realidade estranha à linguagem.

O estilo é um “fenômeno de ordem germinativa” e “compõe a sua opacidade a partir de uma certa experiência da matéria” (BARTHES, 2006, p.14-15). Para Barthes, o estilo situa-se fora da arte, ele é a coisa do escritor, o seu esplendor, a sua prisão, ou seja, funcionando fora do pacto que liga o escritor à sociedade, ou à História – afinal, os elementos de cada uma delas participam ali apenas de maneira fragmentária e descolados dos seus significantes iniciais –, o estilo torna-se um fenômeno de densidade, um silêncio que se opõe à função comunicacional da linguagem. “O estilo é uma variação da língua, uma modulação, e uma tensão de toda a linguagem em direção a um fora” (DELEUZE, 1992, p.176).

Barthes coloca a poesia de Rimbaud, René Char e Mallarmé como lugares “saturados de estilo” (BARTHES, 2006, p.16). Marcados por sua diferença, o que lemos nesses autores é o

⁵ A tradução da expressão *lalangue* na versão brasileira do seminário *Mais, ainda, é alíngua*. Utilizamos aqui, além dessa tradução, aquela sugerida por Haroldo de Campos. O prefixo “a” em português tem o sentido privativo, distanciando-se do artigo feminino francês utilizado por Lacan. Assim, a tradução de *lalangue* por *alíngua* poderia levar à ideia equivocada de concebê-la como ausência de linguagem, opondo-se ao que se pretende com *lalangue*: deixar em destaque a evocação de tudo o que nos afeta no fluxo polifônico das palavras. Ver CAMPOS, 2010, p. 169-188.

livre da linguagem e do seu duplo de carne. É algo que se escreve fora das normas sociais da língua, imprimindo nela outras palavras, estrangeiras, vivas, palavras-coisa sem ligação. Para Blanchot (2011), essa poesia moderna só seria reconhecida como arte por referência a uma intenção de poesia. Qual é a intenção de poesia? Intenção de significar, de buscar o sentido, o desejo de vasculhar o real e de representá-lo? Ou desejo de apresentá-lo? A intenção de poesia persiste, ainda que a poesia, ela, pelo seu passo de sentido (*pas de sens*), avance, sempre, para além do sentido suposto. A intenção de poesia é, dessa forma, sempre um estado de promessa e uma impossibilidade de realização. Nesse paradoxo, sem solucionar/realizar a sua intenção, o poema adianta-se para o infinito do verbo porvir. De alguma forma, a ideia de arte, delimitada no contexto definido por Barthes, aponta para uma estética marcada pelas relações de reciprocidade.

Entretanto, sabemos que a arte, assim como a literatura, se pensadas como algo para além das suas instituições, avançam para fora dos pactos de linguagem, em direção àquilo que Barthes chamou de “o prazer do texto”. Esse duplo genitivo barthesiano nos permite ler o prazer como sendo a fruição do sujeito que observa e lê, tomado pelos efeitos do texto e da obra, mas, também, como um gozo do próprio texto, pela persistência nele de uma língua pulsional, anárquica, sem pactos possíveis, que traça, com seu objeto (*stilus*), “um corp’a’screver”⁶.

Marcado, ferido pelo que resta do estilo e sua ponta afiada, esse corpo não se esgota no traço que o define, a ferida não esgota o corpo que a sofre, ao contrário, faz dele um vivo, mais pontiagudo, mais ferido, mais entregue a uma espécie de “alegria inalcançável” mas que, todavia, não cessa de vir à presença dos corpos abertos a ela. Nesse lugar, é a potência genética e destruidora de certas palavras e de algumas famílias semânticas, que formam seus tufos, dando à linguagem um tom singular e fazendo dela o lugar de total ex-timidade. Na sua língua, outra língua profundamente violenta, ligada à densidade das imagens e à sonoridade dos afetos, escande os ritmos de uma escrita insistente.

Entre a língua e o estilo há lugar para uma outra realidade formal: a *écriture*. Para Barthes (2006), língua e estilo são o produto natural do tempo e antecedem qualquer problemática da linguagem, são forças cegas que agem nos corpos, imprimindo neles a sua potência e a sua dispersão. Como realidade que se realiza na forma, a escritura é o lugar onde o olhar está suspenso como um objeto, nela o escritor se singulariza e se compromete, pois é ali, no gesto de buscar a forma que escreve os axiomas e os movimentos dos corpos, sem cindi-los,

⁶ O “um corp’a’screver” é uma figura importante da obra de Maria Gabriela Llansol, pois aponta para a materialidade da escrita na sua conjunção e disjunção com o corpo.

que a língua se torna um escândalo e o estilo um corte. O primeiro gesto daquele que escreve é o de escolher o compromisso de sua forma: quer assumindo, quer recusando a escrita do seu passado. No entanto, recusar ou assumir a escrita do seu passado é exercício que se dirige para o mesmo ponto: o da necessidade de instaurar formas literárias, mais ou menos coincidentes e partilháveis, visíveis em todas as suas normas, fazendo da forma um mero instrumento decorativo da literatura, que não a ameaça em sua estrutura. Mas, se ao contrário disso, a forma, por assumir o exercício da experiência com a matéria viva e literária, puder ser a maneira de existir de um silêncio sem recusa, perdendo o seu recurso à ornamentação e à elegância, a sua responsabilidade não será a de produzir um mundo esférico.

A literatura começa com a escritura, dirá Barthes, mais tarde, no seu livro *O prazer do texto*. Ao contrário de ser um modo de circulação socialmente privilegiado e sem se limitar ao manejo dos recursos técnicos e ritualísticos que levariam a linguagem a um grau elevado de perfeição, a escritura, essa que inaugura o “espaço literário”, arrasta a língua para fora dos sistemas de garantia, faz dela uma “lalação”, uma língua rústica e densa, marcada pela descontinuidade e por aquilo que escapa à representação. Marca cursiva do gozo da linguagem. A escrita, para certa literatura, é ainda o templo sagrado, definido por um limiar que nos impõe um modo de uso da linguagem, por vezes estranho à língua falada, mas que faz da sua presença e manipulação a nomeação para o literário. Assumir esses usos, partilhá-los no campo da escrita, indica que o escritor aceitou o tempo linear e lógico da narração, entregando-se a uma espécie de servidão invisível aos signos claros dessa arte. Tratar-se-ia, nesse caso, de fazer da escrita um cerimonial evidente ou discreto no qual, independentemente do que se quer exprimir e da maneira como isso é realizado, a presença de certos elementos da linguagem teria a função de anunciar que aquilo que é escrito pertence à literatura.

Entretanto, há algo na escritura que ultrapassa esse limiar, que insiste em apresentar-se fora das normas e dos segredos desse templo, e, sem dissimular a sua presença, indica que escrever é antes se interrogar sobre a servidão a esse lugar, abrindo-se ao confronto de todas as línguas, para delas extrair o seu brilho transparente, onde adormecem os preceitos e vivem, invisíveis, as potências que alteram as convenções e os códigos. Para Barthes, escrever é destruir o templo antes de edificá-lo, é, pelo menos, ultrapassar seu limiar, é escrever sem a escrita, levando a literatura ao seu “grau zero”, ponto de ausência que acolhe a sua essência: o desaparecimento. Nesse sentido, o que a escritura persegue é a não literatura como essência daquilo que ela ama e desejaria descobrir.

2 Textualidade Llansol

“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, 1985, p.55), escreve Maria Gabriela Llansol. Colocada nesse lugar de real-não-existente⁷, a literatura apresenta, através da forma, as coisas na sua pertença ao real, não há literatura, mas o real há, absolutamente. Em oposição à ideia de movimento, o há é a certeza de que existe um núcleo inabalável que, mesmo se deslocando no espaço de um tempo, nunca atingirá o fim, é o que há: o que há de manhã, de tarde, à noite, através dos meses, através do tempo, através do espaço. Aberto a esse infinito do fim, a literatura, dirigindo-se sempre para o seu desaparecimento, existe, a despeito de tudo.

Dizer que “não há literatura” não implica a negação do literário, mas a recusa a um certo modelo universalizante do literário. Afinal, para Llansol importa saber “em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros”. E se considerarmos, com Barthes, que a literatura é o “fulgor do real”, teremos que admitir, então, que é a entrada em diversos reais o que certas literaturas, certamente, buscam operar. Afinal, se “a essência da literatura é escapar a toda determinação essencial, a toda determinação que a estabilize ou a realize” (BRANCO, 2011, p.25), como observa Blanchot, a literatura só existe no plural, na singularidade de uma escrita, como puro acontecimento. Ou, como queria Mallarmé: “Sim, que a literatura existe e, por assim dizer, sozinha, à exceção de tudo” (MALLARMÉ, 1994, p.104-108).

Justamente aí, nesse lugar onde a não literatura realiza o seu movimento, em que a dispersão toma forma e aparência de unidade, fazendo da escritura uma experiência do que é sem acordo, sem direito e sem entendimento, ela, a literatura, existe. Não como uma realidade definida e segura, nem mesmo como um modo de atividade precisa. Ela existe, apenas e só, nesse vazio deixado em relevo, como aquilo que não se descobre, não se verifica nem se justifica. Como aquilo de que só nos aproximamos, desviando-nos, só captamos, indo para além

⁷ O “real-não-existente” é uma figura da obra llansoliana que aparece, por diversas vezes, aproximada de outra: o “existente-não-real”. Em entrevista a João Mendes, Llansol diz que a escusam de dizer que o mundo, a que o texto faz apelo, não existe, porque isso é o que ela sabe, desde o início. Afinal, aqueles que falam confundem realidade e existência. “Há muito real que não consegue existir, e há muitíssima existência que não tem (nem nunca teve) realidade alguma. A maior parte do que existe é *miséria alucinada*” (LLANSOL, 2011, p. 31-34).

dela, na desocupação⁸ de uma busca que não se preocupa em dizer o que ela é essencialmente.

Ao formular o conceito de escritura, Barthes opera com uma instância anterior à escrita propriamente dita, aproximando-a de um gesto escritural pulsional, marcado pelos ritmos do corpo e pelo grão da voz. Desvestidas de sua significação, as palavras encadeiam um canto preexistente à linguagem, inscrevendo, numa espécie de esforço de arquitetura, uma intensidade que conduz o discurso a um movimento diferenciante, ligado ao gozo da língua. Nessa experimentação da língua, própria à escritura, o escritor teria suas bases históricas e culturais abaladas, colocar-se-ia em estado de pura perda, de crise em relação à linguagem, ao experimentar os limites do corpo, do corpo do Outro, do seu próprio corpo, captando a língua em seu ponto de letra, em seu litoral entre o dizível e o impossível de dizer: silêncio e rumor. Seguindo a sua “intenção de poesia”, a escritura, na sua realidade formal, é esplêndida e “parece sempre estar fora de moda”; “anárquica, torna-se essencial”, “singular em relação ao tempo ou aos homens” (BARTHES, 2006, p.8-9), é sempre solidão.

Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguardas, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. [...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objet de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua concepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 2000, p.22-23).

Acreditando ser sensato o desejo do impossível, abrimo-nos ao gesto da escritura llansoliana: essa que “não cessa de não se escrever”⁹ e que termina por se fazer letra, habitando-nos por tudo que porta dos efeitos dos afetos. O texto desliza para o escrito e nele as palavras perduram, na melodia que bate em cada uma delas, pronta para se lançar ao alto, em notas breves e sincopadas. É na língua, nas margens de uma língua escrita, que o real se apresenta, pois toda “língua é em si mesmo o termo derradeiro das diferenciações que lhe são possíveis” (MILNER, 2006, p.36). Restam nela, sempre, as palavras estrangeiras, fazendo com que a (dis)conjunção das figuras antinômicas da língua responda ao silêncio das coisas. Resta sempre a vibração da palavra, seu valor físico, sua densidade pulsional, seu corpo escrito em percurso de água, que conta, ali onde não diz, o invisível e a impossibilidade de dizê-lo. Não

⁸ A palavra *désœuvrement*, utilizada por Blanchot, é traduzida aqui por desocupação. No livro *Uma voz vinda de outro lugar*, a palavra *désœuvrement* é traduzida por inação.

⁹ Lacan define o impossível, a partir das categorias modais, como aquilo que “não cessa de não se escrever”, e o articula ao real da escrita: “a escrita me interessa, posto que é por meio desses pedacinhos de escrita que, historicamente, entramos no real, a saber, que paramos de imaginar” (LACAN, 2007, p. 14 e 66).

exterior à linguagem e, por isso, não podendo ser dito por ela, o real é apresentado nesse lugar onde as palavras ganham brilho libidinal.

O desejo dessa literatura, o seu impossível, não é a sinonímia do Um imaginário, lugar das equivalências entre a coisa nomeada e o nome, das supostas relações entre significação e referência; não é, tampouco, o desejo pelo Um simbólico, balizado por toda demanda de univocidade, do entrecruzamento dos discernimentos, anterior à toda propriedade e fundando-a a partir de uma costura. O que ela busca, o seu desejo impossível, revelado nas dobras empilhadas da língua, é o ponto infinitamente multiplicado onde, da imaginária linguagem e do universo simbólico que a habita, realizando nela o desenho pontilhado da rede dos seus paradigmas, irrompe *alíngua* real: respiração tecida em corpo de afeto.

Lembro-me de ter dito
quando chegar a Herbais, a minha língua perderá definitivamente o
possessivo. Porque inútil. A língua que se tornaria lá transparente e verde,
não estaria mais presa a um território; (LLANSOL, 1994, p.29).
[...]

E, hoje, sei que essa língua se tinha tomado o meu único ponto firme – a
minha âncora: o meu real; o nó de certeza do meu corpo com o mundo.
(LLANSOL, 1994, p.126).

No rasto apagado da terra pela letra que persiste, a língua está convocada a reencontrar, percorrendo as vias de suas distinções e formas, a sua matéria, o seu há. Atravessando os léxicos e as sintaxes, ela deseja produzir, por um curto instante, o lugar onde todos os corpos cintilam, iluminados que estão pelas palavras pronunciadas no silêncio de um único clarão. Nesse movimento, sem se render a uma totalidade fechada, e na impossibilidade de deter um sentido próprio, a língua excede aquilo que guarda, inaugurando um espaço sem tempo, um mais além, em que o lampejo de uma aparição mistura-se à sua desapareição, marcando o lugar evanescente da coexistência de todas as coisas aproximadas nas suas múltiplas diferenças.

O sentido é ponto no infinito e, sendo apenas direção a ser seguida pelo olhar, abre-se para um princípio de céu.

Era noite de um afecto profundo,
depois de um conflito que me marcara; não havia vento
na noite,
mas eu pensava no vento à deriva, e levantei a cabeça para ver de que lugar
vinha ele do céu; deparei, primeiro, com o azul tinta, sem estrelas, e depois
com as próprias estrelas frias e cintilantes que me aproximavam do espaço

onde eu queria permanecer. Elevei-me, então, ao céu, sempre com a cabeça inclinada para trás.

Minha cabeça, olha.

Distintamente, todas as estrelas da Ursa Maior – as quatro do trapézio, a cauda e, seguindo o que me tinham ensinado na Escola, via a Estrela Polar.

Com a infância invertida sobre

a minha cabeça – e quase sem *eu* em face de um princípio de céu

no meu firmamento – *estremeci com o afecto delicioso do mundo*;

não podia deixar de olhar para cima, de parar de respirar a noite, de murmurar que estava a criar uma linguagem térrea para a estrela polar.

As quatro estrelas que sustentavam o brilho da Ursa possuíam o esplendor de um animal suspenso da sua cena. Sem a posse do *eu* que está no céu, não sei que fazer da minha infância. O animal duradouro da terra começa a noite, e é o primeiro dos meus afectos que vão pelo mundo;

[...]

Olhei profundamente o chão, na noite, com a mesma expressão de olhar que erguera para o céu;

[...]

A noite passava, profunda, pelo mundo, [...]

A Ursa caminha no céu, um sapo dera-me o privilégio de eu lhe pegar, a manhã estava por servir. (LLANSOL, 2004, p.37-39)

A luz que desenha o olhar, guiando-se pela estrela que brilha solitária na ponta de uma constelação, realiza os movimentos da cabeça que, após se elevar ao céu, em direção a sua mais profunda noite e ao brilho que nela se destaca, retorna ao chão, sabendo que o animal duradouro que começa na noite, tendo perdido a infância nesse céu, é o primeiro dos afetos que se vão pelo mundo.

era uma vez uma animal chamado escrita, que devíamos, obrigatoriamente, encontrar no caminho; dir-se-ia, em primeiro, a matriz de todos os animais; em segundo, a matriz das plantas e, em terceiro, a matriz de todos os seres existentes.

Constituído por sinais fugazes, tinha milhares de paisagens,

e uma só face,

nem viva, nem imortal. Não obstante, o seu encontro com o tempo apaziguara a velocidade aterradora do tempo,

esvaindo a arenosa substância da sua imagem. (LLANSOL, 1996, p.160).

Sob os seus pés, talvez ela tenha visto estrelas, o brilho de uma noite de vento à deriva, e, aberto o céu sobre o chão, os passos desse animal de uma só face – *nem viva, nem imortal* – e suas infinitas paisagens: escrita. Desenhando o traço de uma escrita que se eleva aos céus e faz voltas à terra, moebianamente, essa literatura recaptura, no interior da escrita, a escritura que a precede, devolvendo à experiência literária a sua condição de afeto ao criar lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo, no interior de um tecido esparso e incompleto.

Lugar do silêncio e da ausência de proporção. Lugar da desmedida, onde o que se destaca é o corpo na sua imanência viva.

Compondo um *corpus* literário e orientando-se pelo real, a escritura, ao contrário de se lançar à faina representativa, que tem na verossimilhança o seu recurso e a sua forma, abre-se ao desejo de apresentação do real pelo gesto de dar a cada objeto o lugar que lhe pertence, entendendo que isso é uma regra de justiça imanente e que “escrever é a única arte que o permite” (LLANSOL, 1994, p.18). Porque os objetos, as imagens sem memória, os nomes e a superfície dos corpos, todos eles, estão ali, espalhados nesse mundo, à espera do olhar que os destaque e das mãos que os coloquem em movimento.

Corpos fulgurantes, palavras vivas transpostas para a superfície clara do livro, a experiência escrita em intervalos riscados na folha branca, a palavra, essa encetada no céu de uma segunda língua, fora do poder, tudo isso escrito sem que o recurso à metáfora seja convocado. A metáfora, ela nos diz,

está no lugar de, enquanto que este livro existe. A metáfora é um mundo redutor da cultura. Quando empregamos uma metáfora estamos a aproximar coisas estanques, estamos a criar uma aparência. No mundo, tal como o sinto, essas associações de semelhanças não existem. Desde os meus primeiros livros que não existem metáforas. (LLANSOL, 2011, p.15)

Para essa literatura que opera num mundo onde não existem relações de semelhança e que não deseja abandonar-se à impostura da língua, pelo gesto de criar aparências com o intuito de fornecer um sentido para as cenas fulgor que habitam o espaço e se dispersam pelo tempo, pois cada corpo sabe da sua espessura e do seu desejo de metamorfose, o real traz o elemento que pode anelá-los. O fio que liga as diferentes cenas fulgor é o fio de “um corp’a’screver”, que se desfaz e refaz nas suas infinitas leituras, resistindo à dissolução no indiferenciado dos outros discursos que se destinam a circuitos preestabelecidos.

Anelado por uma escrita que não abandona o corpo, o texto imprime pulsação, um ritmo que segue uma respiração ampla de sístole e diástole, dando a ver as vozes – sem dispersá-las ou torná-las unas – de uma linhagem que buscava, na escrita, a travessia¹⁰. Aproximando-os

¹⁰ Em entrevista a João Mendes, Llansol apresenta a linhagem, constituída unicamente por solitários, que dá vida ao espaço edênico, a partir do *encontro inesperado do diverso*. Constituída por Eckhart, João da Cruz, as beguinhas, Dickinson, Rilke, Pessoa, Nietzsche, Hölderlin, Espinosa, entre outros, ao lado dos animais e vegetais, todos eles se tornam figuras da obra, sendo aproximadas pelo fio do fulgor destacado em cada uma delas. São homens e mulheres que arriscaram a sua identidade, numa posição de contestação ao curso dos acontecimentos, para que a linguagem deixasse de resvalar em puros jogos de palavras e voltasse a significar o real. O entrevistador conclui que não se pode fazer um balanço brilhante dessa linhagem, afinal “Rilke não conseguiu entrar com o seu corpo no poema”, “Nietzsche enlouqueceu”, “Hölderlin endoideceu”. Ao que Llansol responde: “de fato não é um balanço brilhante, mas pode revelar-se um balanço cheio de ensinamentos. [...] O objetivo era o de encontrar passagem,

sem que cada corpo tenha que se desfazer em outro, metamorfoseando-os, sem hierarquia nem ruptura, esse corpo que escreve pode suscitar as coisas, traduzi-las na trama de vazio e ausência, torná-las manifestas por seu distanciamento, sem romper o vazio, pois o corpo tem por vocação extrair o silêncio como o “centro invisível de sua verdadeira significação” (BLANCHOT, 2005, p.69).

Diria ainda, com Blanchot, que, nessa literatura, todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam como corpo de palavra poética, espaçando-se e expandindo-se no vazio indeterminado de um espaço que, por não ser imaginário e, portanto, não suportar nenhuma consistência, pode, assim, tornar-se imaginante¹¹: a paisagem a descoberto. As forças reunidas num real forçam a pujança a manifestar-se no vivo, elevam a página à potência azul de um céu estrelado e inauguram uma forma literária que funda a comunidade no fulgor.

É preciso criar um dispositivo escrito, dispor-se decididamente a escrever texto, forçá-lo a criar uma outra temporalidade, onde as figuras humanas sejam levadas a coabitar, segundo princípio de bondade, com as figuras da sua linhagem e com outras figuras não-humanas, numa simultaneidade temporal. Não na temporalidade da história, mas na temporalidade dos seus afectos, nas formas que revelam, nos pensamentos que sublevam, no rasto do fulgor que deixam no sentido que interrogam. (LLANSOL, 2011, p.40).

3 Viver entre línguas: Barthes e Llansol

Destituindo-se d’A literatura, que se fia pela linha contínua das memórias e enterra nas areias de um mapa celeste as rotas dos afetos e do fulgor, Maria Gabriela Llansol passa para a margem da língua para contar de que maneira a atravessou, desejando salvar-se através dela. Aproximemos, nessas margens, a textualidade llansoliana da escritura barthesiana. Não estando fora da língua, esses lugares desenham, na língua mesma, um lugar potente, longe do poder gregário que a utiliza e subjuga. E a escritura torna-se, para esses autores, um lugar de

para eles e para os outros, não o de ficarem esfacelados e implodidos nos recifes da travessia” (LLANSOL, 2011, p. 35-36).

¹¹ Questionada sobre o lugar *Lisboaleipzig*, a partir da noção de *espaço edénico*, Llansol diz que esse espaço não se relaciona com a civilização, pois esta se presta a toda trama de usos e costumes dos príncipes, das ambições e das hierarquias, excluindo os animais, as plantas, a terra e seus elementos, colocando-os na posição de instrumentos e de subordinação face ao homem. E segue dizendo que “é mais fácil dizer o que contém e como vive. No entanto, estou convencida de que, a ser um lugar onde a imaginação eventualmente exista, nunca será um ‘lugar imaginário’ – poderá ser talvez um ‘lugar imaginante’: a paisagem a descoberto de que fala o texto. O que dito assim nada esclarece, mas permite eliminar uma hipótese”. Llansol parece recusar uma dimensão de consistência imaginária, que poderia ser dada ao lugar que escreve *Lisboaleipzig*, fazendo dele uma narrativa de especulações geográficas, entretanto não abole o espaço imaginante. O fato é que, ao distinguir o imaginário do imaginante, esse perde em consistência, afastando-se do espaço nostálgico e elegíaco, para abrir-se à dimensão de possibilidade, daquilo que é no texto e um dia será fora dele. (LLANSOL, 2011, p. 17-18).

revolução permanente da linguagem. Surge, assim, um campo inundado da língua, em que se conhecer através dela faz parte dos amores íntimos. Eis um encontro muito específico e singular com as palavras escritas. Eis um encontro às margens da língua, a partir de uma nova forma – ética e estética, que guarda, num triplo registro – o belo, o pensamento, o vivo – o movimento dos corpos. Nessa passagem, a escrita se faz causa amante e, por um efeito de rarefação, deixa espalhadas “todas as letras... todas as pétalas... quando o encontro é simultaneamente atracção do vazio”. (LOPES, 1998, p.13).

Às margens da língua, o texto torna-se mais literário do que a própria literatura. Ao transgredir os códigos que a organizam – gêneros, escolas, estilos, modelos –, iluminando as palavras, o que temos é a literatura a fazer-se literatura. Nesse lugar, ronda a suspeita que, de tão literário, os textos se teriam afastado da vida, por produzir apenas um efeito de vida, sem a transformar. Ao contrário, aquilo a que somos convocados nesses textos, é “pensar a literatura como horizonte de cenas fulgor, lugar incandescente onde a literatura só é literária na medida em que transfigura a experiência da vida” (COELHO, 1997, p.263). Na escritura, a vida retorna tão real quanto impossível, fora das racionalizações e clausuras do pensamento sem afeto, renunciando a toda aderência e a qualquer gesto de retenção.

Alinhemos as três palavras que restam, em estado de espera: língua, estilo, escritura. Alinhemo-nas, também, em triplo registro, com o fio lilás puxado do interior do azul que guarda a estrela polar. Porque, nessa margem, litoral em que a letra escreve a sua forma literária e o espaço aberto para além da literatura, a língua é aquela arrancada ao céu da boca; a escritura, o exercício de uma forma, a apresentação do inapresentável e a pulsação de um corpo, e o estilo é objeto de corte, estilhaço de vidro que imprime a cor de outras temporalidades. Sendo o lilás fio puxado do azul, foi preciso ir à procura do nosso contexto: a língua. Para que ali, nesse espaço universal, se pudesse voltar a um lugar, a um princípio de céu sem nostalgia: corpo da escritura.

Referências

- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.



- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANCO, L. C. (Org.). *A tarefa do tradutor em Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BRANCO, L. C. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CAMPOS, H. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. In: CESAROTTO, Oscar. *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- COELHO, E. P. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Asa, 1997.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora. 34, 1992.
- DERRIDA, J. *Torre de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- LACAN, J. *O seminário, Livro 20 – Mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, J. *O seminário, Livro 23 – O sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LLANSOL, M. G. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1985.
- LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho*. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1985.
- LLANSOL, M. G. *Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.
- LLANSOL, M. G. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- LLANSOL, M. G. *Entrevistas/Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- LLANSOL, M. G. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p. 160.
- LOPES, S. R. *Teoria da des-posseção: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Son Editores, 1998.
- MALLARMÉ, S. A música e as letras. In: GOMES, Á. Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. Tradução dos textos doutrinários em francês de Eliane Fittipaldi Pereira e em inglês de Carlos Alberto Vechi. 22 ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- MILNER, J-C. *Os nomes indistintos*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.