

Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

UNESP – Universidade Estadual Paulista

A construção da linguagem como estratégia persuasiva em Maria Gabriela Llansol

Texto em ebulição, convulsivo, explodindo em imagens inesperadas e ritmo frenético, *Parasceve* traz em gestação o livro subsequente de Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma*, combinação de palavras que ali se repetem, instigando o leitor a perambular pelos caminhos intrincados de uma escrita construída como um *puzzle*. Não por acaso “puzzles e ironias” compõem o subtítulo de *Parasceve*, signos que se presentificam ao longo do texto e se oferecem como sugestivos do que aí se processa.

Como peças de um *puzzle*, em ambos os livros, as cenas interseccionam-se, tempo e espaço, nunca definidos, mesclam-se, a instância narradora fragmenta-se, o híbrido impera e o jogo jamais se completa, pois os fragmentos não se encaixam uns nos outros, estão sempre em movimento, são pedaços que persistem em furtar-se à imagem de totalidade. Nesse jogo de Llansol o leitor é chamado a interagir, não com o propósito de desvendá-lo, mas sim, como mais uma peça que figura juntamente com os outros elementos do texto – objectos, árvores, animais, pessoas – que vão sendo lançados na narrativa. Colocados num mesmo plano, esses componentes entram em simbiose por meio de uma instância narradora que nos desassossega, perturba, incomoda, pois não se fixa em nada.

Manipulando a linguagem, e consciente desse seu poder, também o “eu” se insere entre esses seres a quem chama figuras:

Desejo profundamente (para isso escrevo) que não colapse na travessia. Porque aprendo a ser figura com as figuras que o texto vai possibilitando.

É possível que as figuras se tornem cada vez mais anônimas.¹

Esse anonimato, intrínseco ao texto de Llansol, como também a opção por figuras ao invés de personagens, causam um efeito desconcertante, pois reformulam categorias narrativas a que estamos habituados, subvertendo estruturas predeterminadas. Por sua vez, a integração que se estabelece entre o “eu” que escreve e os outros constituintes do texto aproxima-se das considerações feitas por Linda Hutcheon em seu *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*², quando afirma que, nesse tipo de narrativa, o escritor e o seu texto tornam-se a sua própria matéria de ficção; o texto faz fulgurarem em cena os seus segmentos de construção, cuja concretude não os torna mais legíveis, ao contrário, o opaco é o que temos que enfrentar.

Ao ostentar o processo de criação, a narrativa exige um olhar diferenciado por parte do leitor, pois ele também não encontrará mais um enredo em que se apoiar, categoria narrativa que se esfacela em favor de um texto que se volta para si próprio, um texto que se afasta completamente da lógica da representação, elegendo o acto de escrita como o único movimento possível, processo contínuo de interiorização em que o texto vai sendo criado e recriado, corpo textual movente que abala o “horizonte de expectativa” do leitor, no dizer de Jauss. Deparamo-nos com fragmentos, flashes de situações, negações e promessas adiadas em favor de incógnitas de uma textualidade deceptiva. Aliás, o alerta provém do próprio texto literário:

[...] o texto não se escreve com sentido, mas com ritmo.

[...] o texto escreve-se como textuante.

Há, sim, muitas incógnitas para o meu texto lábio. Vejo-o evoluir para uma espécie de *textualino*.³

¹ Maria Gabriela Llansol, *Parasceve* (Lisboa: Relógio D’ Água, 2001), p. 100.

² Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* (London; New York: Routledge, 1991).

³ Maria Gabriela Llansol, *Parasceve* (Lisboa: Relógio D’ Água, 2001), pp. 151, 150, 66.

O anonimato e o apagamento do sujeito trazem como consequência um texto que se escreve por si mesmo, impulsionado pelo seu próprio ritmo, criando-se um insólito corpo que se denomina “textuante”: mescla de texto e actuante, este signo sugere essa espécie de encenação de uma escrita sem sujeito, um perturbador “texto lábio” que se abre para o inaudito e insuspeitado. Lábio ou hábil? Hábil em escorregar para o incapturável, assim como essa “espécie de *textualino*” que a escrita afirma. Curiosa é a possibilidade de associarmos esse corpo textual a uma matéria ao mesmo tempo substantiva e adjectiva, sugeridas pelo signo “textualino”: cristalino? opalino?

Como se pode perceber, são as palavras na sua materialidade que pulsam na narrativa de Llansol, e não o que elas possam significar. A exploração da camada fónica, a combinação das palavras na linha, as mutações que vão sofrendo imprimem uma cadência muito particular ao texto, revigorando-o na sua constituição física, revitalizando a potencialidade das palavras.

Em outros momentos, destacam-se ainda, em *Parasceve*⁴, os conjuntos: “dirmor, dar amor, morder, dirmar, dormir”; “nada, adan”; “perdido, pedido, partido”; “elar, anel, ela, elo”; e, em *O jogo da liberdade da alma*⁵, “descoberto, desfolhado, desprovido”, verdadeiros jogos signícos distribuídos entre as páginas dos livros. Peças deslocáveis compõem as palavras, brincar com elas é o intuito da voz narrativa: sílabas são trocadas, vogais substituídas, altera-se a disposição primeira das vogais e consoantes nas palavras, eliminam-se ou inserem-se letras, criam-se anagramas.

Estaríamos diante de algo semelhante ao lance de dados tal como propôs Mallarmé? Ou nos deveríamos reportar às experiências lúdicas do Barroco e outros textos medievais portugueses em que despontam os jogos com o espaço e a visualidade, o grafismo e a imagem? Poemas figurados, textos visuais? Seja qual for a fonte desse espírito a mover a escrita, trata-se em Llansol de uma consciência vibrante de um ser que não utiliza a língua como meio, como instrumento, mas como prática a

⁴ *Ibidem*, pp. 90-94, 95, 153, 163.

⁵ Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma* (Lisboa: Relógio D' Água, 2003), p. 73.

saborear o seu próprio espaço: “Afinal, a melhor maneira de falar não é comunicar, mas escrever.”⁶

Vai-se ainda mais além: consoantes e vogais adquirem vida própria, actuam, sentem, fruidoras da sua importância como constituintes da palavra. Extrapolando as suas configurações usuais, os pormenores da língua encenam uma peça muito singular, artistas únicos num palco inusitado: “a consoante mordida a vogal e aparecia um caso de mal-me-quer. Ou a vogal excitava a consoante e tinha-se um caso de bem-me-quer.”⁷ Essa excitação é também a do leitor, atraído por um texto que expõe suas entranhas, que se desmascara, que persuade pela sua construção. Portanto: uma persuasão no sentido de seduzi-lo para a materialidade da escrita e não para o seu conteúdo.

A linguagem em Llansol caminha dentro de si própria, é um fazer atento ao movimento das suas unidades mínimas, daí a recorrência à aliteração, a ênfase dada à vogal e à consoante para só depois chegar à sílaba, à palavra, à frase, à sintaxe. Tal percurso acentua o funcionamento erótico da linguagem, a qual não narra algo e sim narra a si mesma fazendo-se como história e personagem: “Não admira que o lobo sinta uma vaga de desejo de lambar a coroa solar do seio que ainda não foi coberta pela gabardina entreaberta. A ponta do seio é vogal, a orla do bordo é consoante.”⁸

O contraste entre a vogal e a consoante (deslize x atrito), o masculino e o feminino (o lobo e a coroa), o existir entreaberto do corpo, tudo isso intensifica uma erótica que se insinua como estética. O gesto sensual de lambar, associado à vogal e à consoante, que por si só já indicia um deslocamento semântico, repercute na combinação fónica dos vocábulos por meio das rimas internas (coberta/entreaberta, orla/bordo) que expandem a sensação do prazer almejado. E mais: a sugestão de alastramento perceptível na sequência “ante” (consoante) e a contenção em “al” (vogal) entrelaçam-se com a forma do bico do seio e o seu entorno.

⁶ Maria Gabriela Llansol, *Parasceve* (Lisboa: Relógio D’Água, 2001), p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁸ *Ibidem*, p. 90.

Essa penetração entre palavra/corpo anuncia-se desde o 1º capítulo de *Parasceve* (“Há palavras afins com determinadas regiões do corpo”⁹), que traz, paralelamente, o desvio que se deve travar no interior da língua para que as palavras não permaneçam no alinhamento imposto pelo dicionário; elas precisam deslizar, provocar com os seus múltiplos sentidos, como já revela a voz narradora ao se dirigir ao plátano, a quem atribui o nome de Grande Maior, buscando apreender “a linguagem de suas folhas”, revivificando, assim, a língua, ao instaurar uma nova relação.

A literatura, por extensão, é vista como “um vivo muito sensual”, na medida em que filtra o exterior, transformando-o, sugando-lhe a essência, dando origem, nos dizeres da instância narradora, a “uma sensualidade muito próxima do indizível.”¹⁰ Em *O jogo da liberdade da alma*¹¹ as frases chegam a ser directamente associadas ao corpo em seus componentes sensual e volitivo, o corpo é pensado como constituído de frases. O texto visualiza-se como corpo amado, materializado em desejo. O corpo sem poder será aquele do qual se retirou a palavra, “um corpo anaeróbio.”¹²

Em meio à autoconsciência em que imergem palavra e texto, configura-se o acto de escrever, destacado como corporalidade em construção. O livro é visto como uma montagem em que as partes se vão libertando do seu criador, a ponto de *Parasceve* finalizar com um capítulo intitulado “À Beira do Rio da Escrita”. Neste, metalinguagem e natureza dramática se mesclam, já que uma das figuras da narrativa, a mulher, dialoga directamente com o texto, tratando-o por Alguém-texto, pronome indefinido retomado em Alguém-mundo. Tal estratégia assinala o distanciamento em relação ao contexto, não mais o “mundo-coisa”, e sim um textuante, a figura, qualquer que ela seja, transformada em texto. Ou seja, um figurante, à maneira do actor em cena, com sua voz e gestualidade.

⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 112, 119.

¹¹ Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma* (Lisboa: Relógio D’Água, 2003), p. 11.

¹² Maria Gabriela Llansol, *Parasceve* (Lisboa: Relógio D’Água, 2001), p. 166.

Daí o afastamento com o racional, com o pensamento enquanto logos, e, em seu lugar, o ritmo, a música, o som, cuja propagação atinge mais intensamente *O jogo da liberdade da alma*. Nesta narrativa, música e escrita se entrecruzam de forma mais estreita, amalgamando-se num concerto ambíguo de sons e silêncio, que, por sua vez, se associam ao olhar, à cor, ao cheiro, ao tacto, executando uma dança de sensações interseccionadas à imagem: “imagens repletas do silêncio e da fascinação dos sons”, ou ainda, “as imagens soam-me no movimento do ouvido e da mão.” Tais segmentos em *Parasceve*¹³ direccionam-nos para outro componente significativo nas duas narrativas: o movimento.

Tudo se movimenta no texto de Llansol, pois a inquietude da escrita não se limita ao formato convencional da página: frases são interrompidas no meio de uma linha para continuarem na seguinte, parágrafos se iniciam com letra minúscula, traços e espaços em branco são incorporados ao texto, especialmente em *O jogo da liberdade da alma*, palavras são colocadas em destaque lembrando versos de um poema, outras apresentam-se com hífen, partição visual que revigora a fragmentação presente no texto, exigindo do leitor um olhar tão hábil e móvel quanto as palavras, surgido do interior do texto.

Essa escrita, por sua vez, mobiliza signos que também são constantemente deslocados do seu sentido habitual. A memória, por exemplo, desvincula-se do seu carácter de retenção e apresenta-se “reduzida a cacós.” As figuras do texto vão-se metamorfoseando, num processo repentino de mutações que lembra a imagética surrealista: pessoas transformam-se ou incorporam partes de objectos ou animais, objectos adquirem conformações e gestos humanos, enfim, associações desconcertantes são realizadas num constante deslocamento de planos, o que pode ser visualizado na figura da mulher: “Tem olhos de lobo, os seus dedos são lápis, a sua mão esquerda é um candeeiro sempre aceso.”¹⁴ Uma identidade polimórfica, em que a mistura apaga os contornos nítidos e pontuais. E a consciência da mudança está inscrita na própria narrativa que denuncia o seu processo:

¹³ *Ibidem*, pp. 168, 179.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 155, 150.

No espaço textuante todos os corpos são, afinal, híbridos. Cismar, transmuta. Permite alcançar nomes novos e locais de caminho. Razão por que o corpo físico da mulher não soçobrou no berço. Nem o dela, nem o daquela criança enigmática que deixou abandonada aos pés do Grande Maior.¹⁵

Essa sequência de frases curtas nos surpreende, pois tal rapidez e autodeterminação contrastam com o hermetismo semântico; portanto, em vez de precisão e definição, a total rasura do explícito. Eis o processo de composição do texto de Llansol que, totalmente liberto das convenções de uma narrativa tradicional, manipula os diferentes elementos que constituem o texto, refundindo-os, modificando-os, desalojando-os.

A criança enigmática referida na citação aparece, em outros momentos, caracterizada como Alguém-infância, criança-asa, criança-relógio, criança-ruah. Nesse polifacetismo do sujeito, ela também pode ser associada a Parasceve, nome de um rapazinho, segundo a narrativa, o que demonstra, mais uma vez, como as palavras vão ganhando inusitadas formas e sentidos. Toda essa movimentação vem nomeada por um vocábulo que se repete ao longo da narrativa – metamorfose – ele também cambiante, na medida em que se desdobra em “veloz-morfose” e “MetaVelozMorfose”, neologismos que corporificam não apenas o mecanismo transfigurador, mas também a velocidade da mudança, iconizadas nas suas próprias alterações.

Segundo Pedro Eiras, “na metamorfose, a figura não é objecto passivo de mutação, mas colhedora *activa* do outro”, há uma “fusão da pluralidade sem redução.”¹⁶ Essa congeminção sem perdas, em que o eu e o outro se (con)fundem, promove a expansão de lugares e tempos não localizáveis como referentes, pois também eles passam por metamorfoses, direccionando o leitor para o único espaço possível – o espaço textual –, para o qual converge o tempo da escrita. A sensação resultante é a de um texto em permanente construção diante dos nossos olhos, escrevente e legente permutam seus impulsos, eles também figuras do texto.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 149-150.

¹⁶ Pedro Eiras, *Esquecer Fausto* (Porto: Campo das Letras, 2005), pp. 548, 549-550.

Ler Llansol é perder-se no emaranhado de palavras, sentir-se sorvido por elas, é partilhar da proposta feita pela instância narradora: “Eu estou a lê-la, à cena, como um quadro pictórico ou teatral. Se o leitor se puser no meu lugar, verá algo parecido. É provável. Seremos textuantes de um tipo de observação implicada.”¹⁷ É uma chamada que implica a co-participação do leitor na criação da textualidade; trata-se de uma criação da criação ou leitura crítico-criativa, pois demanda a construção de um novo sistema de signos, um novo conjunto de relações verbais. De acordo com Hutcheon, o texto “torna-se um tipo novo e estranho de código escrito quase em hieróglifos.”¹⁸

A preferência pelas formas escrevente e legente em *O jogo da liberdade da alma*, ao invés de autor e leitor em *Parasceve*, acentua essa relação imbricada, uma vez que até mesmo a nasalidade do sufixo “ente” tende a conferir um envolvimento maior entre essas duas figuras intrínsecas ao texto, sugerindo algo que se executa em conjunto, mas com efeitos que não tendem necessariamente à consonância.

Essa escrita escorregadia possibilita-nos visualizar o processo aparentemente contraditório da linguagem fora das linguagens de que fala Barthes, uma vez que o texto, depois de eliminar, primeiramente, o que estaria “por trás daquilo que é dito”, e, na sequência, a sua categoria discursiva, ou seja, “sua referência sociolingüística (seu ‘gênero’)”, ainda insurge contra estruturas determinantes da língua, tais como o léxico e a sintaxe. Arriscaríamos a dizer que Llansol estaria entre aqueles poucos escritores que, segundo Barthes, “combatem ao mesmo tempo a repressão ideológica e a repressão libidinal (aquela, naturalmente, que o intelectual faz pesar sobre si mesmo: sobre a sua própria linguagem).”¹⁹

A questão da libido aflora, com toda a intensidade, nos textos que constituem o *corpus* deste trabalho, manifestando-se, especialmente, sob a forma de “luar libidinal” e associada ao acto de ler:

¹⁷ Maria Gabriela Llansol, *Parasceve* (Lisboa: Relógio D’Água, 2001), p. 101.

¹⁸ Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* (London; New York: Routledge, 1991), p. 14.

¹⁹ Roland Barthes, *O prazer do texto* (São Paulo: Perspectiva, 1999), pp. 42, 48.

Raros são, no entanto, os que concluem que, se a Leitura estiver inerte, o Luar libidinal não poderá pensar. Se a Leitura estiver, por exemplo em repouso, o Luar libidinal adormece com ela, e deixa de vibrar.²⁰

É justamente contra a leitura estática que se insurge o texto de Llansol, tornando-se isso perceptível na disposição que as palavras ocupam, chamando a atenção para a quebra das suas sílabas e das frases, que, ao romperem com a continuidade, suscitam a movimentação dos olhos, implicando um modo actuante de ver. Também a sequência do fonema “l” imprime movimento, inclusive gráfico, devido à alternância das letras maiúsculas e minúsculas, como se fosse uma respiração, manifestação de uma linguagem-desejo, que se quer corporal, linguagem sensualizada, incitadora de prazer, que libera energia e provoca expansões inusitadas. Assim é a expressão “Sexo de Ler”, afirmando-se indefinida, mas ousada e sugestiva do processo que se encena no texto: o escrevente e o legente numa atmosfera de convivência na qual a escrita como corpo incita o legente a percorrê-la, não com o intuito de revelá-la, o que seria impossível em função do retraimento que lhe é peculiar, mas buscando apalpar-lhe as partes, sentir-lhe o movimento ininterrupto, acompanhar as suas ondulações, penetrar-lhe as entranhas, deixando-se seduzir pelas suas soluções estéticas.

Essa escrita caleidoscópica, fulgurante, actua sobre o leitor persuadindo-o, não pelo que afirma, pois não o faz, nem pela reiteração de ideias, das quais se distancia, mas sim envolvendo-o pelo não visível, pelo que camufla, pelo que suprime.

O processo persuasivo em Llansol, diferentemente do que se observa na tradição literária, implica um poder de manipulação às avessas. Não há uma prática de convencimento, mas um pacto de desconforto, que se estabelece devido à perturbação e simultâneo desafio causados por um texto em gestação, texto que leva o leitor a repensar a própria linguagem, transformada em corpo desdobrado, desfigurado.

A escrita de Llansol é um convite ao jogo, atitude prazerosa a ser desempenhada por um leitor disposto a jogar com elementos vivos, as

²⁰ Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma* (Lisboa: Relógio D' Água, 2003), p. 71.

palavras, como as caracteriza a autora, palavras que têm o poder de enredá-lo em função dos seus lances ágeis e traiçoeiros. O leitor é preso numa rede de conexões que o obriga a movimentar-se, uma atracção irresistível pelo desconhecido que o leva a trocar as peças de lugar, a criar estratégias interpretativas para continuar no jogo.

É necessário realizar a travessia, caminho tortuoso, mas por isso mesmo desejado, caminho arquitectado com despistes, sendo impossível a interrupção do trajecto, pois se por instantes se pode ter a ligeira impressão de se estar chegando a algo, rapidamente essa sensação se desfaz, perdemos o chão, novos dados se lançam, outros impasses de leitura se criam. Não há como parar, a busca é infinda, e o texto perpetua a sua dimensão sedutora de fisgar o leitor para dentro de si, leitor fascinado com a enigmática construção da linguagem na obra de Llansol. Eis a forma como essa poética narrativa contemporânea ostenta sua persuasão.