

A realidade/o real, os mundos e a imagem no texto de Maria Gabriela Llansol

Reality/real, world and image in Maria Gabriela Llansol's text

Winnie Wouters Fernandes Monteiro*
Universidade do Estado do Mato Grosso - UNEMAT

485

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise dos conceitos de realidade/real, mundo e imagem na obra de Maria Gabriela Llansol com o objetivo de contextualizar, a partir deles, a ideia de “figura”, ser textual lançado em detrimento do conhecido personagem. Para este estudo, realizou-se uma abordagem filosófica, aproximando-se os conceitos primeiramente da perspectiva platônica e, num segundo momento, contemplando-os sob a ótica da fenomenologia, num diálogo com autores como José Gil (1995) e Maria Etelvina Santos (2012). Pôde-se observar que a “figura”, diferentemente do personagem, tem suas origens na imagem, o que favorece diferentes relações guiadas pela estética como conhecimento intuitivo.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Gabriela Llansol. Figura. Imagem.

ABSTRACT: This article presents an analysis about the concepts of reality/real, world and image in Maria Gabriela Llansol's work with the objective of contextualizing the idea of "figure", textual being released to the detriment of the character. For this study, a philosophical approach was carried out, firstly approaching the concepts from the platonic perspective and secondly contemplating them from the perspective of phenomenology, in a dialogue with authors such as José Gil (1995) and Maria Etelvina Santos (2012). Unlike the character, "figure" shows which has its origins in the image, which favors different relationships guided by aesthetics as intuitive knowledge.

* Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).

KEYWORDS: Maria Gabriela Llansol. Figure. Image.

Introdução

Este artigo traz um aprofundamento da pesquisa apresentada na tese de doutorado intitulada *Olhar no olhar do olhar sem fim: a figura na obra de Maria Gabriela Llansol* (2017), um estudo da obra da autora portuguesa que faleceu no início do século XXI, deixando como legado uma escrita que explora outra dinâmica para a literatura ficcional. A tese teve como objetivo investigar a produção da escritora portuguesa a partir de um de seus pontos principais, a “figura”¹, uma vez que ela, apresentando-se enquanto ser textual correspondente ao personagem das narrativas tradicionais, difere de seu correspondente por redefinir não só os domínios nos quais se funda, não mais restringindo-se à ideia do humano como princípio, mas sim do vivo, e também por se estabelecer sobre outros domínios espaciais, dado que o “texto” ali afirma-se como o meio em que as “figuras” transitam e as “cenas” se dão.

486

Perante o exposto, pretende-se aqui apresentar as bases que subsidiam a compreensão da figura llansoliana, isto é, as noções primárias em que a escrita da autora se firma para lançar essa outra formatação de ser textual, mais especificamente os conceitos de “realidade”/“real”, “mundo”, “imagem” e “olhar”. Tais premissas facilitam ao leitor conceber como esse texto é capaz de lançar criaturas aptas a transitar entre uma obra e outra, passíveis de serem nomeadas diversas vezes subvertendo os limites da identidade, e até mesmo conseguir se isentar da morte como fim de sua trajetória.

¹ Usaremos aqui aspas em termos comuns quando esses se relacionam diretamente ao universo da obra de Maria Gabriela Llansol. Caso o termo venha acompanhado de algum adjetivo que faça essa relação, dispensará das aspas.

Para tanto, as análises a seguir se baseiam nos pressupostos teóricos da Fenomenologia, seguindo a perspectiva de Merleau-Ponty, sobretudo pelos dizeres de José Gil (1996), que aborda as ideias de imagem e as relações que dela derivam a partir do conceito de olhar, e os estudos de Maria Etelvina Santos em seu livro sobre o trabalho da escritora portuguesa, intitulado *Como pedra pássaro que voa* (2008). Também trazemos uma série de aproximações com a filosofia platônica, auxiliando-nos dos trabalhos de Franco Trabattoni (2012) e Frederick Nef e (1995). Uma vez que a obra de Llansol se cerca de especificidades, os grandes trabalhos críticos a seu respeito, elaborados por José Augusto Mourão (1997), Pedro Eiras (2005), João Barrento (2011), entre outros, também serão aqui retomados.

A discussão sobre o texto literário e sua relação com a realidade se apresentará aqui não só por meio das obras como também por fragmentos dos cadernos manuscritos da autora, que foram consultados diretamente em seu espólio. No momento da coleta dos dados (2014-2015), esse material encontrava-se na última residência de Llansol na cidade de Sintra, em Portugal. Contudo, o acervo migrou para Lisboa, permanecendo ainda sob os cuidados do grupo intitulado Espaço Llansol.

Os cadernos deixados pela escritora portuguesa foram elaborados por ela ao longo de sua vida, paralelamente à produção oficial, mas não se encontram separados desta. Isso porque eles acompanhavam Llansol em seu registro da vida e de suas reflexões acerca da literatura para muito além de um simples diário, trazendo material substancial para a discussão que buscamos aqui apresentar como base para a compreensão da “figura”: a imagem, ponto de nascimento da escrita, relaciona-se com o mundo que habitamos não por meio do espelhamento e reprodução, mas sim por ser capaz de proporcionar experiências semelhantes à vivida, em cenas que conjuminam o olhar e

permitem, na conexão firmada nessa ação, a ampliação da compreensão, do conhecimento.

É a imagem que possibilita que, num mesmo plano, convivam seres cuja vida reside apenas no “texto” com outros capazes de habitar diferentes “mundos”. É ela que sintetiza no “espaço textual” a comunidade das “figuras”, dando a ver seres que caminham em direção à troca, à relação afetante evocada por Baruch de Espinosa (1983) e retomada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000), produzindo encontros dos quais deriva a energia que faz mover, deslocar de um ponto a outro da escrita.

Para apresentar tais aspectos da obra de Maria Gabriela Llansol, iniciaremos o percurso buscando compreender as distinções entre nossa realidade e o “texto”, por meio de uma fala de Augusto Joaquim, marido de Llansol, tradutor e poeta/artista, que com ela compartilhou grande parte da vida.

488

O real/A realidade e a natureza da matéria literária

Tínhamos andado os dois a passear pelas ruas da aldeia. A única rua, aliás, que merecia esse nome. Porque pelas outras, voltávamos cheios de lama, ou de pó, era conforme. Falávamos. Falávamos sempre. O menor detalhe era motivo de conversa. Jade² acompanhava-nos, na alegria perene que nele perdurou muitos anos. Todos os livros que líamos passaram pelo crivo da conversa. Raramente líamos os mesmos, ou então, rasgávamos capítulos de um livro, para não termos de esperar. E, depois, vinha a escrita. Havia coisas que, ali e além, identificava, mas de onde saíam frases e um sentido que me levavam, sistematicamente, a pensar se tínhamos feito o mesmo passeio ou falado das mesmas coisas. Até que, com os anos, interiorizei que os corpos se podem acompanhar; mas quase nunca andam pelas mesmas paisagens (JOAQUIM, 1996, p. 167-168).

Nesse trecho, vemos como Augusto buscava compreender como se dava a natureza das relações entre nossa realidade e a criação literária produzida por sua companheira. Quando um leitor comum adentra o “texto” escrito por

² “Jade” foi o cão de Maria Gabriela Llansol e Augusto Joaquim que aparece na condição de “figura” praticamente em toda a extensão do “texto” da autora, ganhando destaque sobretudo no livro *Amar um cão* (2008).

Llansol, há um processo de adaptação muito mais exigente do que aquele que viveu Augusto Joaquim no momento em que procurou entender o motivo pelo qual havia uma notável distância entre as cenas do cotidiano que partilhou na companhia da autora e o que se dava a ver por sua escrita, como consta na citação anterior. A dificuldade se coloca principalmente porque o leitor, não possuindo as referências que Augusto Joaquim tinha para aproximar obra e realidade, desprende muito mais tempo e tentativa até perceber que os vínculos possíveis entre essas duas instâncias não estão firmados pela relação de semelhança das formas. Quando o percebe, é necessário que dedique ainda mais atenção para compreender como uma obra literária se faz na ausência desse elo.

Ao afirmar que a escrita deixada por Llansol não se funda em tal vínculo, estamos adentrando em outra esfera. Trata-se de um nível interior até mesmo à própria palavra. Vejamos o que João Barrento, tradutor, ensaísta e pesquisador da obra da autora, diz a esse respeito no artigo presente no livro Llansol: a liberdade da alma (2011):

Aqui, a escrita nasce de material gerado, não pela imaginação, não pela fantasia, não pela imitação, mas pela força actuante da presença da imagem. Os olhos comem o real, indiferenciadamente e sem fazer juízos de valor como na ataraxia estóica, mas criando, em Llansol como nos filósofos antigos, as condições para fundar uma ética. O real é tudo o que se oferece ao olhar que tudo colhe como imagem e que tudo transmuta em escrita [...] (BARRENTO, 2011, p. 86).

Nesse fragmento, o ensaísta e crítico português discorre acerca da dinâmica implícita a essa espécie de ponto de viragem onde começa o trabalho que culmina na escrita da autora. Para tanto, Barrento situa a obra de Llansol na relação com o campo que se cristalizou para a Literatura Ocidental na condição de meio de onde parte a matéria fundamental à obra literária: a “imaginação”, a “fantasia” ou a “imitação” - condições pelas quais há a síntese de imagens a partir daquilo que se entende por realidade.

Barrento, no entanto, tem o cuidado de apresentar a escrita llansoliana ao lado dessa perspectiva, mostrando que o “texto” se estabelece baseado em algo que não é matéria secundária, produto obtido como consequência de outro material com o qual o texto literário vive uma espécie de eterna dependência, mas sim por meio de uma “imagem”, aquilo que o “olhar” é capaz de colher.

Para entender como Llansol traz em “texto” uma “imagem” que não existe nessa dependência, é necessário que se perceba antes como esse conceito se relaciona com os de “realidade”, “real”, “mundo”, e ainda o que cada um deles é para o “texto”. Isso porque pensar a imagem é uma tarefa que se faz de modo diferente de acordo com o contexto escolhido. Vejamos, por exemplo, o caso da Antiguidade Clássica circunscrito à proposta presente em *A república* (1965), de Platão.

Segundo o filósofo grego, a realidade é o âmbito no qual age Deus, também indicada como mundo das Ideias. Ali habitam as “Formas”, que seriam os objetos reais, uma vez que provêm do próprio Deus que é quem realmente tem o poder de criar (PLATÃO, 1965, p. 222). Será então a partir desse mundo, o mundo verdadeiro, que surgirá o que se dá a ver pelo mundo dos homens - não por meio de uma relação de cópia da “Forma”, dado que a ela não temos acesso, mas pela imitação da imagem dessa “Forma”, que é a parte dessas “Ideias” que nos alcança.

Por conseguinte, aquilo que o artista contempla ao se dirigir às coisas do mundo, sendo elas a obra dos artesãos e não de Deus, é a imagem da “Forma” e não ela em si. É em razão da distância que a obra do artista está da verdade que, para Platão, esse é considerado um imitador e sua obra a imitação de aparências, de imagens.

Diferentemente, o contexto llansoliano não concebe a ideia de uma esfera primeira e inacessível, nem ao menos julga o produto da arte enquanto imitação de algo, como observa Sônia Piteri (2015), professora e pesquisadora, em um de seus estudos intitulado “A reconfiguração do real na escrita de Llansol”: “A realidade em seus textos só pode ser pensada em termos de gesto de escrita [...]” (PITERI, 2015, p. 218).

Apesar de ser distante das proposições platônicas, a concepção de “realidade” presente na obra de Llansol se junta aos escritos que buscam tratar da realidade per se, uma vez que a raiz das relações entre os seres que transitam em sua obra bem como as razões que os levam a peregrinar se encontra em tais premissas. Para compreendermos tal relação, não nos esqueçamos de que Barrento, na citação anterior, utiliza o termo “real” como aquilo que nossos olhos são capazes de tocar, isso é, para além do texto literário, o “real” se mostra como imagem, o que não significa afirmar que o “real” seja para essa obra aquilo que possui existência. No comentário de Pedro Eiras, professor e pesquisador, que teve a obra de Llansol como parte de seus estudos doutorais, os quais culminaram no livro *Esquecer Fausto* (2005), é possível perceber os desdobramentos dessa relação: “não há para a autora portuguesa equivalência entre realidade e existência (EIRAS, 2005, p. 556).³

491

Não havendo tal equiparação, o que surge no “texto” não corresponde à representação da existência vivida pela autora enquanto o “real”, mas como a apresentação de um “real” enquanto “paisagem”, como aponta Augusto Joaquim. Como condição daqueles que estão vivos, a existência não configura por si só um plano de relações de sentido que seja comum a todos os viventes. A isso creditamos a razão de Augusto pouco conseguir identificar na escrita de

³ Em “Para que o romance não morra” (1994), Llansol fala sobre a possibilidade de “reais-não-existentes” ao tratar da ficção, mas é em um fragmento de uma entrevista concedida pela autora, transcrita no trabalho de Eiras, que se pode visualizar melhor tal relação: “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 apud EIRAS, 2005, p.556).

Llansol a vida que compartilhavam: esta, enquanto existência comum entre ambos, não é matéria da escrita, mas sim a “realidade” enquanto “paisagem” capturada na existência, na qualidade de imagem em que se firmam os sentidos e relações.

Se fosse possível fazer uma associação entre Platão e Llansol, diríamos que, enquanto o primeiro coloca uma relação hierárquica entre planos em que, havendo um original e inacessível, tudo o que deriva dele, estando na condição de imagem, se construiria como cópia; a segunda, ao substituir a relação hierárquica entre planos pela de concomitância, uma vez que não se considera a existência de um plano transcendente inacessível bem como um resultado único comum àquilo que é apreendido pelo “olhar”, considera todas as “imagens” capturadas na qualidade de “paisagem”, e as demais que dela derivem e possam se dar a ver pela linguagem, “reais”. Vejamos a reflexão que a autora tece sobre essa dinâmica presente num de seus Cadernos manuscritos:

Não é possível transcrever o que está acontecendo sem que o [que] está acontecendo se tornar [sic] um globo inerte, mas já é possível encontrar-lhe um equivalente parcial noutra categoria diferente.

Funciona assim:

Não dou a mínima ideia do gato que estou a ver, se o copio. Mas se desenho um cão, e afirmo que ele é a imagem do gato que vi, então criei uma possibilidade de verosimilhança⁴.

O que dou a ver deve sempre estar sob meu olhar_____ (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 2.26, 1989, p. 20).

Como se nota, esse excerto dialoga com a problemática trazida por Barrento, quando fala sobre a matéria obtida pelo “olhar”. De acordo com Llansol, ver as coisas no mundo e buscar representá-las não é tarefa proveitosa, visto que o material que se alcança pelo “olhar”, quando dissociado da cena a que pertence, não passaria de um “globo inerte”. Outrossim, o que a autora

⁴ Em Portugal, a palavra “verosimilhança” é grafada diferentemente que no Brasil, “verossimilhança”.

considera como possível seria não a representação da realidade pelo texto, mas buscar um equivalente, dentro do espaço da escrita, à situação apreciada fora.

Criar um texto verossímil, não seria, nessa circunstância, produzir algo cujo sentido se crie na dependência do real existente, tal como sugerem as artes miméticas⁵. Independente das formas, a apresentação de uma cena verossímil estaria para o texto llansoliano na criação, pela escrita, de uma experiência em que haja o reconhecimento entre “imagens”, não entre os “desenhos”, estando estes mais próximos à ideia de formas segundo Platão. Basicamente, o que se sugere no Caderno é que a “imagem” como matéria que se dá a ver pelo “olhar” não é forma intermediária da manifestação de nenhuma realidade, mas a apresentação de um “real” possível.

Assim, a imagem como representação de algo estaria sempre sondando seu objeto, na medida em que a “imagem” no texto llansoliano é a própria matéria que se dá a ver sem intermediação. Não há “texto” sobre algo para Llansol: “Nunca escreverei sobre nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objecto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é a escrita representativa, a mais generalizada” (LLANSOL, 2011a, p. 12). Piteri ainda levanta que a “realidade” para a autora portuguesa “vai sendo construída diante do ‘legente’⁶ por meio da articulação de palavras que desfocam o que olhos desatentos captariam na superfície” (2015, 219). Dessa forma, a pesquisadora faz a diferenciação entre realidade e real, sendo aquela uma leitura dos elementos existentes na “paisagem”. Já por “real”, Piteri afirma que

⁵ Sobre o que Llansol afirma como “possibilidade de verosimilhança”, entende-se a adaptação da ideia corrente do termo no contexto das artes miméticas, em que a arte é uma forma de representação/imitação da realidade.

⁶ Tal como a “escrevente”, “legente” é a designação que se dá, no âmbito da escrita llansoliana, ao leitor enquanto “figura” no “texto”.

[...] equivaleria ao não-real, ou seja, é um real criado, um real que só existe em texto, um real que se materializa como vestígios da escrita, um real que dissolve as marcas do vivido, descaracterizando o tempo, os lugares, as pessoas, os animais, as plantas, os objetos” (2015, 219).

Quando afirma que “equivalaria ao ‘não-real’”, Piteri retoma a oposição na qual o termo se funda, entre real e imaginário. Assim, o real em Llansol seria o próprio “não-real” já que se faria como aquilo que é imagem, que não possui outra existência se não a textual. Dessa condição derivaria o fato de que, pelo “texto”, a autora nos apresenta outras formas de conceber as dimensões de tempo e espaço, não deixando de ser “real” aquilo que se apresenta na escrita, mesmo estando distante das referências que temos de outras narrativas.

Conquanto Piteri trabalhe com uma diferença factual entre “real” e “realidade”, nossa pesquisa não conseguiu levantar, de forma sistemática, o uso distinto dos termos pela escritora portuguesa. A exemplo disso, transcrevemos a seguir dois trechos pertencentes a um mesmo livro: “Os meus textos, como já, por vezes, me referi, são tecnicamente construídos sobre o que chamei cenas fulgor porque o que me aparece como real é feito de cenas, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência.” (LLANSOL, 1994, p.140, grifo nosso) e “Estava de visita ao béguinage de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo.” (LLANSOL, 1994, p.126, grifo nosso).

Ainda que haja a ausência nítida de tal distinção, isso não nos impede de afirmar que, de fato, tanto o “real” como a “realidade” aparecem na obra de Llansol como possibilidades independentes da existência, mas não desconectadas desta; como material da escrita que, antes de ser necessariamente palavra, mostra-se na qualidade de imagem. Percebemos que o conceito de verossimilhança aqui cria pontes não hierárquicas, uma vez

que parte da vinculação entre imagens não pela semelhança das formas, mas sim pela relação com o “olhar” e aquilo que deriva dela.

A partir dessa reconfiguração de conceitos tão basilares, mostra-se necessário que sigamos na direção de outro que, para a literatura num geral não seria tão importante, mas para a escrita dessa autora sim: a ideia de mundo.

Os mundos de escrita

Apesar de “mundo” não ser um termo que se faz presente no âmbito dos estudos de teoria literária, ou ao menos não com a representatividade dos demais abordados, torna-se necessário tomá-lo no estudo da obra llansoliana, visto que essa palavra aparece muitas vezes associado às ideias de “real” ou “realidade”. Um exemplo disso pode ser contemplado na obra *O jogo da liberdade da alma* (2003), em que vemos uma das “figuras” ter sua relação disruptiva com a linguagem explicada pelo descompasso entre “mundos”: “Não havia na rapariga qualquer falta de memória, apenas troca de mundo.” (LLANSOL, 2003, p.44).

495

A capacidade de nomear as coisas e se comunicar pela linguagem é um problema que se apresenta à “figura” da “rapariga” nesse livro. Durante grande parte da primeira metade da obra, a até então mencionada apenas como “rapariga” não reagia verbalmente e, quando começa a fazê-lo, passa a ser chamada “a rapariga que temia a impostura da língua”, aparecendo tal qual uma criança que tudo descobre e busca fazer associações entre o nome e as coisas. O que nos surpreende na observação desse nascimento da “figura” para o “texto” é a forma com que a linguagem aparece associada ao visível e, por conseguinte, à imagem: “o por escrever tem uma visibilidade sem fim que, por isso, a nova linguagem é fácil, e se reproduz por si mesma, contendo em si o próprio princípio de existir” (LLANSOL, 2003, p. 11).

É importante analisarmos como a linguagem está relacionada à memória e ao “mundo”, como citado anteriormente. De início, o adjetivo “nova” que qualifica a linguagem em O jogo da liberdade da alma permite afirmar que, no âmbito da escrita llansoliana, a linguagem é algo em transformação e, por isso, capaz de se renovar. Tal condição pode ser observada pela transformação do modo como a “figura” passa a ser chamada - transformação esta associada à mudança de “mundo”. Dessa forma, se a afirmação de que a linguagem traz o “princípio de existir” e que, quando muda de “mundo”, esse princípio de existência também se altera, podemos associar à ideia de “mundo” a ordem sob a qual se orienta a linguagem.

Aqui é possível se estabelecer outro paralelo com o pensamento platônico, visto que o pensador dava destaque à questão da linguagem na relação desta com as formas e, posteriormente, com o princípio da verdade presente no discurso, reflexões que aparecem em obras como Crátilo, Sofista, Parmênides e Fédon. De acordo com Frederick Nef em A linguagem: uma abordagem filosófica (1995), a questão da linguagem para Platão divide-se em duas áreas principais: a primeira, que trataria da nomeação (onomazein), relaciona-se à possibilidade de correspondência entre a palavra - nome - e a forma; a segunda, que trataria do dizer (legein), aborda a possibilidade de o enunciado (logos) expressar a verdade.

A correspondência entre o nome e a forma poderia ser retirada desse paralelo, uma vez que em Llansol a ideia de uma forma original da qual derivem as demais, cópias, é deixada em benefício da possibilidade de vários reais possíveis. Porém, a questão do nome e seu vínculo a uma outra dimensão também é abordada por Platão por sua relação com a memória, e esta conexão nos interessa em razão da “desmemória” da figura da rapariga.

Franco Trabattoni, em seu extenso estudo intitulado Platão (2012), explica que o filósofo apresenta quatro meios possíveis para se alcançar o conhecimento: pelo nome, pelo discurso, pela imagem e pelo conhecimento propriamente dito (2012, p. 97). Assim, apesar de todos esses meios de se alcançar o conhecimento estarem fora do mundo das ideias, a alma, que se corporifica em ser humano, teria tido contato com as formas verdadeiras em seu estado primeiro e, por conseguinte, acesso ao conhecimento verdadeiro, que é esquecido no momento da materialização:

Os objetos aos quais esta pergunta se refere, de fato, têm uma natureza metafísica, ou seja, não estão atualmente disponíveis ao conhecimento da alma encarnada. O que não significa, todavia, que os homens não possuam de todo alguma noção. Em suas almas estão presentes as recordações esmaecidas de tudo o que viram antes de nascer. Isto explica porque eles conseguem entender do que se trata quando se alude a conceitos universais, mesmo não tendo tido uma experiência atual, e também porque são capazes de exprimir opiniões sensatas sobre o assunto (embora não possam conhecê-lo de modo exaustivo) (TRABATTONI, 2012, p.94).

De acordo com o que apresenta Trabattoni, é a anamnese que permite aos homens compreenderem a realidade, pois, para Platão, o conhecimento acerca das coisas está em nossa mente, porém não temos acesso a ele a não ser por ínfimas reminiscências. Por esse aspecto, podemos retomar as aproximações entre Platão e Llansol, visto que as ideias de corpo, alma e conhecimento acerca das coisas aparece de modo acentuado em O jogo da liberdade da alma - já no título, inclusive -, mas também em obras como Ardente texto Joshua (1998) ou Senhor de Herbais (2002).

Voltando-nos, pois, novamente ao paralelo, Platão sugere que o nome seria a palavra que carrega em si a verdade, disponível apenas no mundo das ideias, sendo que as línguas seriam como cópias imperfeitas derivadas desses nomes. Estes estariam disponíveis à alma antes de ela se materializar, estando ainda presentes no homem em sua memória, a qual permite apenas vislumbres

desse material, tornando possível a identificação do conhecimento verdadeiro.

Nesse sentido, Llansol estabelece uma relação entre o nome e o “mundo” contemplando também o esquecimento como decorrência da passagem entre “mundos”: “A rapariga desmemoriada procurava as suas memórias de ressurreição. Desmemoriada até do seu nome que, aliás, nunca me disse qual era.” (LLANSOL, 2003, p.33). Porém, diferentemente do conceito de alma que passaria do mundo das ideias para a realidade, as figuras llansoliana seriam capazes de transitar entre os mundos, e não apenas para o mundo, como considera Platão. “Ressuscitando”, as “figuras” abandonam o saber que carregam de mundos anteriores e, conseqüentemente, o saber sobre a linguagem e as relações que por ela se estabelecem: “Um corpo rola no silêncio do que diz, há uma memória que se cala, um espelho reflete um beijo e, a seguir, um ombro nu. Podes crer, está é a primeira definição do conhecimento intuitivo.” (LLANSOL, 2003, p. 61).

498

Mas, uma vez que a autora não concebe em sua obra a ideia de um plano original, como estariam os nomes atrelados a um conhecimento anterior das coisas? Podemos encontrar indícios para uma resposta em *O senhor de Herbais* (2002), obra que se constrói no diálogo com vários outros de seus livros numa espécie de balanço de sua trajetória, não simplesmente como escritora, mas sim como “escrevente”, “figura” que caminha em direção à liberdade das amarras dos vários e distintos mundos de escrita: “Limitei-me a ler. A escrita já me havia ensinado a sua incompatibilidade, não com o mundo, como pensam os imbecis, mas com o medo. O medo? Sim, o medo. O medo de encarar as diversas estéticas do mundo. O mundo é puramente estético” (LLANSOL, 2002, p. 25).

A ideia de “mundo estético” torna plausível o fato de a escritora reconhecer a possibilidade de existirem vários “mundos”, bem como de ser possível a suas

figuras transitar entre eles. Porém, é a observação de Maria Etelvina Santos sobre “estética” em *Como uma pedra-pássaro que voa* (2008) que nos possibilita compreender como Llansol relaciona as ideias de mundo, linguagem e conhecimento, dando um passo a mais em direção às aproximações com o pensamento platônico:

Idêntica parece ser a proposta de Maria Gabriela Llansol ao dizer que os seus textos se dirigem ao real de um modo estético: não a estética enquanto teoria da arte, mas como um modo de pensamento (afetuante), o que, aliás, nos faz pensar no uso não muito antigo do vocábulo ‘estético’ como referido à teoria da arte, pois só a partir dos românticos alemães, assim passou a ser considerado; ainda no século XVIII, Baumgarten designava a estética como o domínio do conhecimento sensível, um conhecimento ‘claro’ mas ainda ‘confuso’, que se opõe ao conhecimento ‘claro’ e ‘distinto’ da lógica; e em Kant reconhece-se apenas o adjetivo ‘estético’ como designação de um determinado tipo de juízo[...]. Esse modo alargado de ser estético – a estética como um dos modos do pensamento – que o texto llansoliano mantém em ligação com a aisthesis como contemplação, e com uma praxis quotidiana, permite que o texto reúna em si uma dimensão ‘contemplativa’ e uma dimensão ‘activa’, com elas conviva e se equilibre (SANTOS, 2008, p.232).

Nesse trecho vemos que Santos usa o termo “real” para se referir ao meio que compartilhamos, compreendendo que Llansol faz de seu texto produtos da contemplação desse meio: a escrita revela uma forma de conhecimento e, por conseguinte, um conjunto de elementos conectados de acordo com normas próprias, normas estas que se instauram pela linguagem. Não à toa a linguagem conecta-se à imagem e, por conseguinte, ao visível, dado que a “estética” revelaria uma espécie de conhecimento adquirido pela “contemplação”.

Ainda em *O senhor de Herbais*, Llansol explora mais os conceitos de mundo aproximando-se daquilo que seria o mundo das ideias, de acordo com Platão, porém retirando deste o status de origem: “Por meu lado, desejaria pôr a claro uma mínima parte da infinidade dos mundos - uma só física hipotética desdobrando-se em várias outras possíveis estéticas.” (LLANSOL, 2002, p.46). É valioso o comentário acerca da possibilidade de “mundo físico hipotético”

visto que, ao contrário da escala de valores proposta pelo filósofo grego, não reside na proposta de “mundo físico” todo conhecimento e verdade, ao contrário: como Santos nos mostra, o conhecimento para a obra llansoliana relaciona-se com a estética e esta, ligada à apreensão dos sentidos, estaria ausente do mundo físico, que existiria apenas de forma “hipotética”.

Santos desdobra suas análises acerca das duas propostas de “mundo” à escrita de Llansol, ao afirmar que

Partindo da convicção de que existe um mundo físico que pode ser transformado através do que é esteticamente desdobrável, Llansol considera central o papel da literatura, como instrumento técnico e cognitivo na operação de “destrinça interactiva dos mundos” (ibid.: 46), tornando possível a equivalência entre ética e estética, não como deveres instaurados por uma moral, ou padrões estéticos canonizados, mas como opções que passam por uma profunda reflexão e desejo de conhecer, de modo a definir valores que possam proporcionar uma sociedade de mútua não-anulação (SANTOS, 2008, p. 83).

O comentário de Santos torna mais evidente como os conceitos de “mundo” presentes na escrita llansoliana se posicionam em relação aos de “realidade” e “real”. Isso porque, a proposta de “mundo estético” assume como possibilidade a construção de uma pluralidade de universos em razão das diversas ordens estéticas possíveis de serem levantadas pelo “olhar”.

O desdobrar dos múltiplos “mundos” no “texto” acrescenta mais pontos de apoio para uma reflexão acerca da “imagem” na escrita de Llansol. Como mencionou Barrento (2011), “imagens” se levantarão pelo “texto” por aquilo que o “olhar” é capaz de colher do “real”. Portanto, na base dos “mundos estéticos” está a imagem em razão da ordem pela qual se estabelecem, uma vez que ela é uma construção apoiada sobre um “real”, e cada “real”, na condição de uma ordem específica pela qual se conectam os elementos, possibilita o levantar de distintas relações - lógica que subjaz a linguagem.

Para se compreender o contexto em que se instala essa proposta de “imagem” em vista da transformação trazida pela autora dos conceitos de “real” e “realidade”, observemos o apontamento de José Augusto Mourão (1997) sobre o tema, em artigo que aborda a obra da escritora portuguesa, publicado na revista Colóquio/Letras:

O começo de *A metamorfose*, de Franz Kafka, com o despertar de Gregório Samsa transformado num monstruoso insecto, preenche ainda o horizonte imaginário do nosso tempo como expressão da quebra de um dos fundamentos centrais da modernidade. Perdeu-se o último critério da identidade humana, ao perder-se a imagem: a afirmação da permanência do eu, sobre a qual a cultura moderna assentara uma razão única e auto-suficiente. À imagem da estabilidade, Kafka opõe a de sua transformabilidade (MOURÃO, 1997, p. 81).

A imagem enquanto berço do “texto” e da “figura”

Ao contextualizar as questões problematizadas pela arte no momento que precede o surgimento da obra de Llansol, Mourão (1997) aborda a transformação das condições da imagem tal como essa se fazia pelas artes literárias de cunho mimético. O professor afirma que a perda de uma unidade condizente com a identidade humana na modernidade provocou também a perda da “imagem”, na medida em que esta se elevava a partir de “uma razão única e autossuficiente”, possibilitada pela centralidade do “eu”, que agora deixou de existir. Não havendo mais tal estabilidade, toda imagem passa a se elevar na mobilidade do referente, permitindo que se veja, em obras como *A metamorfose*, a ascensão de um inseto na pessoa do jovem Gregório Samsa - não na condição de questionamento da verossimilhança, em razão de a realidade deixar de se firmar na estabilidade do humano, mas enquanto reflexão acerca da condição do caminho de transformação do referente, pois Gregório é mais que apenas a imagem de um inseto: é a própria imagem em transformação.

Seguindo o eixo proposto por Mourão, observa-se que o “texto” de Llansol dá um passo à frente nessa reflexão, uma vez que não há nele mais a provocação quanto à ausência de uma referência fundada no eu/humano, mas o reconhecimento da impossibilidade dessa referência como porta para o surgimento da “imagem”. Por esse motivo que, como visto há pouco, na escrita de Llansol não é possível pensar a “imagem” descolada do “real” no qual se levanta. A “imagem” nesse meio não aponta a nada, sendo aquilo mesmo que o “olhar” apreende de imediato, pois “ela está no olhar quando ele, atento, se envolve/ e enfrenta. O que ela vê nesse olhar/ fica unificado consigo,/ a causa exterior se transformando em interior,/ a imagem repentinamente sabe” (LLANSOL, 2003, p. 75).

O jogo da liberdade da alma (2003) é a obra que traz a “figura” da “rapariga” quando esta se descobre em meio a um outro “mundo estético”. Devido à mudança de espaço, a “rapariga” não identifica os objetos com que se depara, tendo de reaprender, como também forjar outros vínculos e relações para viver plenamente também nesse novo lugar. É aí que se visualiza o fragmento anteriormente transcrito, ou seja, quando os seres textuais dispõem o “olhar” em uma atitude que poderia ser descrita como a captura de uma “imagem”.

Poderia, já que os olhos são conhecidos como o órgão por meio do qual se dá a captação dos feixes de luz presentes no ambiente que, frente à sensibilidade das retinas, geram impulsos que se transformam em imagens quando codificados pelo cérebro. Mas a “imagem” que se levanta pelo “texto” não é essa representação sensível e imaterial que capturamos do contato com a realidade. Na obra de Llansol, o “olhar” se debruça sobre um “real”, reconhecendo uma determinada ordem estética.

É em função de como Llansol concebe os elementos envolvidos nesse processo que a “imagem” aqui surge como matéria afetante⁷ que se sobressai ao “olhar” e que este recolhe, tendo em vista a parcela da extensão de espaço que se lhe mostra disponível, podendo modificar-se devido à disposição daquele que “olha” ou da situação a qual se dá o encontro entre vidente e “real”. Em virtude de todos os fatores que interferem na apreensão da “imagem”, entendemos que aquilo que dela se revela pelo “texto” não seja a “imagem” em sua totalidade, mas uma entre outras várias apreensões possíveis dela. Como se lê nas páginas de um dos Cadernos da autora: “Imagens são o pensamento caindo no corpo” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.31, 1990, p. 4), por isso, de acordo com o modo como ela cai sobre o corpo, varia o que dela apreendemos.

Com base na forte conexão entre “olhar” e “imagem”, é cabível afirmar que a “imagem” presente no substrato do “texto” se mostra de modo semelhante ao da “imagem pictórica” para José Gil (1996), tal como o autor afirma em seu livro dedicado ao estudo da imagem da arte a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, *Imagem-nua e as pequenas percepções estéticas* (1996):

De onde nasce a imagem pictórica? Das trocas entre o corpo e o visível, da reversibilidade que envolve o vidente e as coisas vistas, [...]: sou um visível entre os visíveis, sou um visível que se move e cujo movimento “é a sequência natural e a maturação de uma visão” (GIL, 1996, p. 29).

Isso, sobretudo, se assumirmos que o “olhar” no “texto” é tarefa realizada por um corpo de escrita: “Escrever tão internalizado que se torna corporal. E é nessa fusão da escrita com o corpo que sobressai [...] a transgressão das normas imputadas pela tradição” (PITERI, 2015, p. 222).

⁷ Os afetos são uma das formas de pensamento que se sustenta pelos sentidos. Tal proposta advém da filosofia de Espinoza e continua no estudo de Deleuze sobre o filósofo.

A proximidade entre a proposta de Gil e a de Llansol não se finda na relação entre a posição do “olhar” para a “imagem”, uma vez que a autora esmiúça o caráter visível dessa em múltiplas vertentes:

Tenho vários copos de imagens. Em cristal de imagens/viagens.
Tenho-os sempre debaixo dos olhos para que eles se quebrem, se reconstituam, e eu veja essas peregrinações _____
Vivo com elas nesse lugar de uma cidade transparente onde o invisível tem forma e envia as cestas de sabores para outros lugares.
As imagens são a minha independência e a minha correspondência.
Quantos cantos tem a casa para pôr imagens?
Quantos lugares de observação/devoção?
Na tarde (que não é noite, nem é manhã) meu cansaço (físico).
Procura que o texto me devolva o olhar (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.65, 2003, p. 184-186).

Como se lê nessa passagem, retirada de outro dos Cadernos de Llansol, conceber a “imagem” como um “cristal” é uma relação significativa no que diz respeito às condições que envolvem a “imagem” no contexto llansoliano. Isso porque a “imagem” que surge por essa escrita possui uma parcela invisível que ultrapassa a relação com a perspectiva estabelecida pelo ponto de referência que o vidente escolhe para observá-la, uma vez que é dela uma determinada parcela de transparência. “Cristal de imagem” tem sua materialidade, sua presença e assume significado na interação entre os elementos pelo “texto”, ao mesmo tempo que deixa ver parte do que já existe pelo espaço, justapondo elementos variados.

O “cristal” pode quebrar (deseja-se que quebre) e também ser reconstruído, pode portar itens como “cesta”, revelando um conjunto sem que seja evidente a materialidade que permite que tal conjunto exista. Descobrimos também que a “imagem” não é rija, uma vez que consegue quebrar e remontar suas partes, além de se desdobrar por meio das novas “imagens” que se deixam ver em razão de sua transparência: é no momento em que se sobrepõe às demais “imagens” que encontra que a parcela translúcida do “cristal” gera alterações à passagem da luz, fornecendo algo novo - não

acarretando com isso qualquer subtração da “imagem” primeira àquela que cruza, pois a transparência abre a “imagem” a seu devir.

Mas ter a ciência acerca das frações visível e invisível da “imagem” não significa que se possa determinar quais são as partes fixadas em cada uma de suas manifestações - nem que isso seja interessante àquele que busca compreender essa escrita. A visibilidade é uma condição que, antes de tudo, evidencia os fatores que interferem no processo de encontro com a “imagem” e, portanto, alteram o que dela se apreende, revelando a exponencial quantidade de manifestações possíveis: “Quantos cantos tem a casa para pôr imagens?/Quantos lugares de observação/devocão?”. Essas duas frases nos lembram ainda que o “olhar” é mutável, e não apenas em relação a quem vê mas também em decorrência do ponto de vista escolhido para observação.

Não é apenas nesse âmbito que a relação entre a “imagem” e o “olhar” se desdobra no “texto”, pois o jogo que se cria entre os dois termos se estende a outros com os quais as ideias de imagem e olhar possuem alguma conexão. Pode-se acompanhar esse processo com as palavras “fotografia” e “fotograma”, que aparecem com uma maior frequência nas publicações tardias da autora - sobretudo naquelas que sucedem a *Inquérito às quatro confidências* (2011b).

A fotografia, sendo a captura de uma imagem da realidade a partir das marcas que a luz deixa gravada em um papel fotossensível, transpassa o “texto” sem abandonar a essência que a caracteriza enquanto tarefa, uma vez que, quando as relações nesse espaço se dão de modo fulgurante, elas atingem o “olhar” deixando nele impressas “imagens” que revelam um “real” configurando um “mundo estético”. Vejamos como isso se visualiza no “texto” por meio de um trecho retirado de *O senhor de Herbais*:

Volto a mim. O que vemos não provoca em nós qualquer emoção.
Três ramos de nostalgia tem a árvore de água mais próxima. Entre

nostalgia e desejo, o seu repuxo central desenha um carvalho-luar. Meus olhos abrasam-no.

Escrevo-o como se fotografa. O comboio corre veloz para a nascente. Não admira que tenhamos sentimentos diferentes. A velocidade, o percurso e os próprios sentimentos tornaram-se inmutáveis. Por mais água daquela que bebêssemos, e por mais que as nossas línguas se beijassem, nunca os nossos olhos veriam a mesma água. Apenas os olhos, esses olhos de água, experimentam o momento (LLANSOL, 2002, p. 85).

Essa passagem apresenta o momento seguinte àquele em que a “escrevente” decidiu sentar-se no comboio a olhar para trás, na companhia de “Ana”, encarando fragmentos já vividos pelo “texto” que lhe iam retornando pelo “olhar” como paisagem corrida pela janela. Sem provocar “qualquer emoção” em ambas, esses instantes de escrita iam-se encadeando em quadros que suscitavam uma ação semelhante à de fotografar. Mas seria apenas em razão da forma sequencial pela qual se apresentam as frações do “texto” que ocorre a aproximação entre escrita e fotografia?

Apesar de o comboio ter sido apresentado enquanto veículo de deslocamento, os demais elementos presentes ali subtraem o caráter literal da ação como possível viagem na condição de movimento pelo espaço: o comboio parte em direção à nascente, onde brota a vida/água, deixando que os que se sentam de costas encarem as “imagens” das “cenas” que antecedem a “cena” em que se encontram. “Ana” e a “escrevente”, sentadas lado a lado, visualizam os galhos de nostalgia da “árvore de água” - o “carvalho-luar” - sem nunca distinguir a mesma “imagem”. Tal incompatibilidade ocorre não porque a paisagem se modifica, mas porque as “cenas” que seguem até a origem de cada uma delas se diferenciam. Tendo cada uma trilhado um caminho diferente, impossível seria recuperarem as mesmas “imagens”.

Por isso, ainda que bebam a mesma “água” e habitem a mesma “cena”, seus corpos de escrita não conseguem “olhar” à janela e contemplar a mesma paisagem. Desse modo, pode-se dizer que, mais do que uma sequência de quadros capturados pela janela, a escrita que se faz como se “fotografa”

surge em virtude de como os elementos da paisagem “abrasaram” os “olhos”, ação que se faz de modo diferente para cada uma das “figuras” sentadas no comboio.

Ao se pensar a respeito da qualidade da fotografia enquanto captura da realidade, é essencial lembrarmos que, na esfera llansoliana, a “imagem” não é a fixação em papel de uma fração da realidade, mas parte do que o “olhar” consegue colher do “real”. Explicitada tal diferença, é possível refletir sobre a condição da “fotografia” por meio do apontamento de Barthes, em *Câmara clara* (1984), estudo em torno da fotografia no qual o crítico, muito lido por Llansol e com o qual a autora dialoga em várias de suas obras, salienta a força da imagem fotográfica como o que não se separa daquilo que surge:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno. A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los [...] (BARTHES, 1984, p. 15).

507

Essa citação, ao apontar para a indissociabilidade entre imagem e realidade que caracteriza a fotografia, quando transposta para o eixo que constitui a escrita llansoliana, reforça a relação já comentada acerca da volatilidade do referente nesse espaço, onde a “imagem” não consegue existir na ausência do “real” em que surge. Destarte, independentemente de o comentário partir da ideia corrente de fotografia, ele ainda se mantém pertinente ao “texto”, requerendo apenas algumas adequações quanto à ideia de “real” e “olhar” que sustentam a “fotografia”.

Ainda nesse eixo, outro elemento presente na obra de Llansol é o “fotograma”. Comumente conhecido como a impressão negativa da imagem fotográfica, material fílmico a partir do qual o papel fotográfico é marcado, o

“fotograma”, no contexto da escrita llansoliana, existe como forma intermediária, que depende da luz que por ele se projete para se consolidar, e enquanto “imagem” translúcida, cujos contornos se mostram abertos ao que a “imagem” pode ser.

A despeito de considerá-lo como forma intermediária de uma “imagem” ou “imagem” translúcida, o estado de devir é inseparável do “fotograma”: tudo que a ele se interpõe gera um terceiro elemento, que não é nem o “fotograma” nem também o que se colocou no caminho, mas o produto desse entrecruzamento. É em decorrência de tal capacidade da “imagem” nesse “texto” que se possibilita a realização de um processo chamado “sobreimpressão”.

No decorrer da leitura de *O começo de um livro é precioso* (2007), em que as “figuras” confabulam a respeito de sua entrada no “texto”, surge a pergunta na qual a ideia de “fotograma” aparecerá como parte da resposta:

508

“De onde vêm todas as nossas vidas?”, é a pergunta
De quem escreve. Nesse “nossas” ramo pode esconder-se
Uma pergunta inquietante como jorrar uma fonte de
Prazer inaudito como alguém que senta ao colo o seu
Exterior. O verso ao bater no reverso pode realizar
Uma simples fotogramassíntese irreversível.
É, assim, Mário. Nada de meios complicados.
E para lhe fazer compreender como o encadeado dos elos
É mais forte do que o encadeamento das acções, dou-lhe
O exemplo da rapariga que temia a impostura da língua

Anda em Campo de Ourique a passear na mira de comprar
Uma saia para levar ao mar. Passa, por acaso, diante de
Uma loja. Na montra, vê cadernos de folhas soltas, mais
Baratos e, sobretudo, mais aptos para a escrita que
Procura. Entra e compra-o (LLANSOL, 2007, p. 192).

A “cena” anterior traz a “escrevente” a desdobrar uma das interrogações que assola aquele que escreve - “De onde vêm todas as nossas vidas?”. Apesar da complexidade que cerca tal questão, ela é respondida pela “escrevente”, ser textual que é o mesmo que dá a ver a escrita, de forma simples e sintética,

como se seu conteúdo fosse tão óbvio que seria um ultraje desprender mais palavras para tanto: “Uma simples fotogramassíntese irreversível”.

O “fotogramassíntese” como origem da vida aparece nesse contexto conjugando dois âmbitos, o do material - a “imagem” - e o do processo - a teia de ligações -, mostrando que a vida das “figuras” se evidencia antes pelos “elos” que criam na condição de imagem na paisagem do que em razão de qualquer ação, unidade da narrativa, que é palco para o personagem. A sequência do fragmento traz um exemplo desse movimento por meio da “figura” da “rapariga que temia a impostura da língua”. Sua ação, “comprar uma saia”, perde o propósito quando o caminho favorece o estabelecimento de elos em razão daquilo que vê, “cadernos de folhas soltas”. A intensidade projetada pelo encontro da “rapariga que temia a impostura da língua” com aquelas folhas sintetiza a força do encontro enquanto justaposição de “imagens” que transpassam o caminho uma das outras abrindo vias que culminam na vida da “figura”.

509

É em vista da abertura projetada pelo “fotogramassíntese” que se pode reconhecer nesse ponto, anterior ao próprio texto na condição de construção discursiva, a “figura”. Ser dessa escrita, a “figura” surge na sequência da “imagem” que se levanta pelo “olhar”, como Llansol escreve de modo ainda mais direto nesse fragmento retirado do Caderno número 13, datado do ano de 1982: “O que são figuras? As figuras são imagens que vivem” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.13, 1982, p. 69).

Assim, por levantar-se na esfera da “imagem”, e não apenas na dimensão do “texto”, as “figuras” delineiam as primeiras diferenças que se interpõem entre elas e os personagens. Estes, como dizem Ducrot e Todorov no Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem (1998), não conseguem existir na ausência da narrativa, o que impossibilitaria o seu reconhecimento enquanto seres de “imagem”: “A personagem é o sujeito da proposição

narrativa. Enquanto tal, reduz-se a uma pura função sintática, sem qualquer conteúdo semântico” (DUCROT; TODOROV, 1998, p. 211).

Pode-se afirmar assim que é em decorrência do local em que Llansol distingue o berço das “figuras” que a escritora portuguesa começa a firmar outros rumos para a escrita, pois, ao deslocar o princípio da vida dos seres em seu “texto” para o eixo da “imagem”, a autora age ampliando e reorganizando o grupo daqueles que podem se levantar ali como sujeito. Acerca dessa nova possibilidade para os seres textuais, Barrento, em *O que é uma figura?* (2009) - livro que sintetiza estudos de vários pesquisadores em torno do tema -, comenta: “As figuras, assim con-figuradas, permitem a des-hierarquização e a textualidade” (BARRENTO, 2009, p. 123).

De acordo com o crítico e ensaísta, a “des-hierarquização” possível pela “figura” projeta-se em relação àquilo que se consolidou como sistema de ordem e poder que rege as relações em torno da ideia de personagem. Desse modo, não se acham na qualidade de personagens, mas podem existir na condição de “figuras”, aqueles que não possuem a capacidade de executar a linguagem, tais como animais e plantas.⁸ E ainda, entre os que conseguiriam se levantar enquanto personagem, a “des-hierarquização” favorece que não haja mais a diferenciação devido à importância de cada ser frente ao todo, abandonando-se a distinção entre principal ou secundário: “E ouço: todas as figuras são principais. Não há figuras secundárias, como já leste, porque eu te li” (ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL, Caderno 1.59, 2000, p. 178).

Em razão dessas indicações, compreende-se porque o leque das “figuras” é muito mais amplo - e mais complexo - em comparação ao que se revela sob o eixo dos personagens: “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma

⁸ Ainda que se saiba da existência de animais na qualidade de personagens, sobretudo pelas fábulas, a natureza animal tende a ser apagada em prol das relações metafóricas possíveis entre o comportamento animal e o humano em certas situações, não os colocando como iguais em outros âmbitos, especialmente naqueles em que o exercício do pensamento é discutido.

figura, ou mesmo título que uma frase ('este é o jardim que o pensamento permite'), um animal, ou uma quimera" (LLANSOL, 2011c, p. 121). Sendo "imagem que vive", a "figura" aproxima para uma relação de troca tudo aquilo cuja matéria é "afectuante".

Considerações finais

Investigou-se aqui como o fato de as raízes da obra llansoliana encontrarem-se vinculadas à "imagem" faz com que as "figuras", seres dessa escrita, projetem uma outra dinâmica de interação pelo "texto". Mas, como se notou a partir dos estudos levantados, o surgimento desses seres não foi um processo casual ou espontâneo para a autora, que buscava atingir na escrita um meio de desenvolvimento pelo estético que tocasse não só o humano, mas todo o vivo, indistintamente.

O caminho escolhido procurou criar pontes que aproximassem o texto llansoliano, tão particular em diversos aspectos, à narrativa ficcional, tal como essa se consolidou no campo da literatura. Assim, por mais que os princípios da mimese que delinham as unidades do texto literário, tais como tempo, espaço e personagem, não se mostrem para Llansol como para a maioria dos autores ocidentais, essas unidades são o parâmetro do qual ela parte, ainda que seja para subversão.

A importância de se fazer a revisão semântica dos termos usados pela autora portuguesa para construir sua obra não apenas é importante para o leitor se situar entre as análises feitas a partir desse "texto", mas também é a base para a compreensão das novas possibilidades que se dão a ver pela escrita.

Por essa razão, compreender a "figura" e suas especificidades é uma tarefa que se faz junto da investigação pela natureza da escrita: a "imagem" é a

base dos “mundos estéticos” por trazer o princípio das relações entre os elementos dessa paisagem-texto, assim como é ela também o ser que habita esse mundo e, por compor um todo com a paisagem, vê-se reconfigurada quando a paisagem se transforma, necessitando recriar-se, aspecto que se vê refletido na linguagem.

Referências

BARRENTO, João. Da alma e da sua liberdade. In. BARRENTO, J; SANTOS, M. E. (Org.). *Llansol: A Liberdade da alma*. Lisboa: Mariposa Azul, 2011. p. 75-95.

BARRENTO, João. (Org.). *O que é uma figura? Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castañon. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

DUCROT, Ducrot; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução Jacó Guinsburg [et. al.]. 3. ed. São Paulo: Persectiva, 1998.

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto: A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.

ESPINOSA, Baruch. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado política; Correspondência*. Traduções de Marilena de Souza Chauí [et. al.]. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL. *Caderno 1.13*. Sintra, 1982.

ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL. *Caderno 1.31*. Sintra, 1990.

ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL. *Caderno 1.59*. Sintra, 2000.

ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL. *Caderno 1.65*. Sintra, 2003.

ESPÓLIO DE M. G. LLANSOL. *Caderno 2.26*. Sintra, 1989.

GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

JOAQUIM, Augusto. Para onde vamos? In: FENATI, M. C. (Org.). *Partilha do incomum: Leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014. p. 231-238.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais: Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas representações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

MONTEIRO, Winnie Wouters Fernandes. “Olhar no olhar do olhar sem fim”: A figura na obra de Maria Gabriela Llansol. 2017. 179 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2017.

MOURÃO, José. Augusto. *Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol*. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 143/144, p. 80-86, 1997. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.7433&org=I&orgp=143>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

NEF, Frederick. *A linguagem: uma abordagem filosófica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raimundo. A reconfiguração do real na escrita de Llansol. In. ALVAREZ, A. G. R.; GONÇALVES NETO, N. (Org.). *Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo: Homenagem a Lílian Lopondo*. São Paulo: Todas as Musas, 2015. p. 217-222.

PLATÃO. *A república*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1965. v. 2.

SANTOS, Maria Etelvina dos. *Como uma pedra-pássaro que voa*: Llansol e o improvável da leitura. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

TRABATTONI, Franco. *Platão*. Coimbra: Annablume, 2012.