

ESCREVER DIÁRIO: A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA EM *UM FALCÃO NO PUNHO*, DE MARIA GABRIELA LLANSOL

WRITE DIARY: THE EXPERIENCE OF WRITING ON UN *FALCÃO NO PUNHO*, BY MARIA GABRIELA LLANSOL

Andrezza Jaquier¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo geral apresentar uma leitura do diário de Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho* (1985). Sendo o primeiro diário publicado pela própria escritora, interessa-nos refletir sobre a experiência de “Escrever Diário”, conforme escreveu no fragmento de 15 de novembro de 1981, enquanto gesto duplo, relacionado à forma e ao método. Dessa forma, considerando o contexto de produção de *Um Falcão no Punho*, escrito durante o exílio na Bélgica, e que acompanha a passagem de Jodoigne à Herbais, e o projeto da escritora de renovar a literatura calcada na tradição realista, busca-se compreender de que forma o diário, a escrita no seio do cotidiano, é atravessa e incorporada como método-técnica de construção textual. Para essa leitura, apoiamos-nos na crítica específica, embasados pelos estudos de Silvina Rodrigues Lopes (1988), Pedro Eiras (2005), Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (2015), João Barrento (2016), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: diário. texto. escrita. Llansol.

ABSTRACT

The objective of this article is to present an analysis of the diary of Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho* (1985). Being the first diary published by the writer herself, we are interested to reflect on the experience of “Writing Diary”, as she wrote in the fragment of November 15, 1981, as a double gesture, related to form and method. Thus, considering the context of the production of *Um Falcão no Punho*, written during exile in Belgium, which

accompanies the passage from Jodoigne to Herbais, and the writer's project to renew the literature based on the realistic tradition, the article seeks to understand how the diary, the writing in everyday life, is crossed and incorporated as a method-technique of textual construction. For this reading, we will use the specific criticism, based on the studies of Silvina Rodrigues Lopes (1988), Pedro Eiras (2005), Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (2015), João Barrento (2016), among other.

KEYWORDS: diary. text. write. Llansol.

Depois acentuou-se a tendência de escrever o texto relativo às figuras, que divido habitualmente em livros, e de escrever Diário, com o desejo de que entre ambos houvesse apenas um único passo. (Maria Gabriela Llansol, Herbais, 15 de novembro de 1981)

INTRODUÇÃO

O título do artigo parte de um trecho do primeiro diário de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), *Um Falcão no Punho*, publicado em 1985. Escrever Diário é gesto duplo, relaciona-se com a forma e com o método. É escrever para apreender no texto a experiência do tempo; é colocar-se a escrever diariamente no interior do cotidiano. O que parece buscar o sujeito que escreve o diário é o refúgio para explorar o método de escrita, para compreender a passagem entre a esfera cotidiana e o texto. Talvez, por isso, a necessidade do calendário que, como lembra-nos Blanchot (2005, p. 270), é o “demônio, o inspirador, o compositor, o provocante e o vigilante” do diário, de tal forma que: “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita”. Entretanto, o diário llansoliano desestabiliza os limites desse gênero². Antes é espaço simultâneo da vida cotidiana, matéria primeira e ponto de partida da escrita, e da “ficção poética” (SEIXO, 2001, p. 40) que se desdobra na experiência da escrita, de escrever diário.

Por outra parte, frente aos diários de escritores³, Blanchot (2005, p. 277-8) observa um “diário da experiência criativa” onde se articula fragmentos entre o sujeito que vive e o sujeito que escreve. No entanto, esse diário pouco se relaciona com a obra literária. Para ele, o diário da experiência criativa somente se realiza à distância das outras obras, sendo “tão fechado, e ainda mais separado do que a obra realizada” (BLANCHOT, 2005, p. 278). Ao voltarmos para Maria Gabriela Llansol, porém, logo percebe-se que seu gesto se direciona para aproximar seu diário de outros textos, passados ou futuros, diluindo as fronteiras entre um e outro.

Em *Um Falcão no Punho* são inúmeras as referências e comentários sobre seus livros, publicados ou os que está a escrever. Já no prefácio de seu livro *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música* (1994), a escritora comenta que o primeiro volume – *Lisboaleipzig: O encontro inesperado do diverso* (1994) – é “tecnicamente a transformação de um diário em narrativa” (LLANSOL, 1994b, p. 2). Como sugeriu Silvina Rodrigues Lopes (1988, p. 11), estamos diante de uma “escrita-laboratório, lugar de ensaio, de pensamento” o que implica a leitura de um texto em constante metamorfose e a própria diluição da unidade do *livro*: “os textos anteriores iluminam-se dos posteriores, a unidade livro é imagem aparente: não há livro ou livros, há uma escrita que desliza na corrente dos textos” (LOPES, 1988, p. 13).

Mas abandonar os paradigmas literários, renovar a estética do romance rompendo com o “já visto” e “revisto” (LLANSOL, 1994^a, p. 116) – como propôs a escritora no seu discurso na ocasião do “Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990”, da Associação Portuguesa de Escritores dado a *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1991) –, implicou também a procura por uma outra proposta ética: “como continuar o humano?” (LLANSOL, 1994^a, p. 116). Essa mesma preocupação entrelaçada, formal e ética, é recorrente em *Um Falcão no Punho*, fazendo da ressignificação da escrita, do texto e da linguagem seu compromisso central.

Desse modo, considerando o contexto de produção de *Um Falcão*, escrito durante seu exílio semi-voluntário na Bélgica, e que acompanha a passagem de Jodoigne à Herbais, de 1979 a 1983, procura-se, aqui, refletir sobre a escrita em diários⁴, o gesto de *escrever Diário* em *Um Falcão no Punho*, diante de seu projeto de romper com o já visto e revisto, de renovar a literatura calcada na tradição realista, escrevendo “de forma assistemática, mas consequente, e com todos os meios disponíveis – ou seja, indiferenciadamente com recurso a todos os gêneros e formas do discurso literário, sem limites nem concessões” (BARRENTO, 2016, p. 78). Essa busca pela renovação da literatura e a experiência do exílio atravessam a forma do diário, que não se estabiliza, mas desdobra-se por uma via teórica-técnica-experimental onde o eu que escreve reavalia constantemente a escrita e sua materialidade no texto.

De certa forma, *Um Falcão* pode ser lido como um “Texto **do** e **de** exílio” (OLIVEIRA, 2015, p. 57, grifos da autora). Segundo propôs Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, o exílio de Llansol não é apenas geográfico, mas atravessa seu projeto literário, sendo que *O Livro das Comunidades* (1977): “nasce precisamente quando a escritora se exila na Bélgica e nasce porque sua escrita atravessou o horizonte, abandonou a língua maior [da ‘impostura’] e penetrou numa outra geografia cuja ‘linha de fuga é uma desterritorialização” (2015, p. 57)⁵. Em *Um Falcão*, a escritora continua a travessia e o abandono, penetrando outra geografia, mas a singularidade com que adota a forma do diário, em gesto metacrítico, permite-nos ver o pensamento sobre o processo em elaboração, os modos como o texto ensaia-se e experimenta-se para fugir da *impostura da língua*⁶.

ESCREVER DIÁRIO

Em *Um Falcão no Punho* lemos sobre a experiência de escrita em torno de seu exílio na Bélgica, o desejo de renovar a literatura e de propor uma nova relação com o texto e a língua:

[...] destituo-me da literatura e passo para a margem da língua [...] me sentei no banco verde do jardim, junto de *Prunus Triloba*, a refletir que me devia perder da literatura para contar de que maneira atravesssei a língua, desejando salvar-me através dela. (LLANSOL, 2011, p. 12)

Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros. (LLANSOL, 2011, p. 52)

Musil e eu interessamo-nos pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita; a literatura como comércio, abandonámo-la neste cruzar de prados onde nos encontramos por uma circunstância fortuita – a morte de Branca. (LLANSOL, 2011, p. 56)

Afastar-se da literatura, negá-la, em detrimento da margem, voltando-se para os organismos e encontros, implica desdobrar o texto por um princípio da mutação (EIRAS, 2005, p. 545), impedindo a formação de categorias fixas. É, como aponta Silvina Rodrigues Lopes (1988, p.29), recusar um saber fazer definitivo para interrogar os limites da linguagem engendrada em um sistema dicotômico (“útil/fútil, brincadeira/seriedade, técnica/verdade, método/verdade, etc.”; LOPES, 1988, p. 30) e optar por um saber fazer em aprendizagem, em *movimento*, direcionando-se ao *incerto* e à *pluralidade*. Todo o projeto literário de Llansol, dessa forma, convida-nos a rever os paradigmas literários. Desde o nível gráfico, a fragmentação, o espaçamento e a disposição textual, o uso do itálico e negrito, a substituição da palavra pelo traço (“_____”), a criação de *figuras* ao invés de personagens, impõe ao leitor outra forma de leitura. E, sobretudo, exige outro *ritmo* e forma de participação, solicita o movimento do *legente* – leitores ativos que participam da produção (OLIVEIRA, 2015, p. 56) – pois, como observou Maria de Lourdes Soares (2000, p. 135), o texto de Llansol não será para ler *sobre* ou *para* mas ler *com*, para coabitar e partilhar o movimento de escrita e leitura.

Para abandonar o universo da representação romanesca, procurando *renovar* a estética realista do romance, a escritora portuguesa faz do cotidiano e do insignificante seu ponto de partida, transforma a eterna repetição dos gestos que configuram o viver em matéria e método para o pensamento e escrita, revelando “uma qualidade invisível e que faz com que afinal nunca se repitam idênticos” (LOPES, 1988, p. 34). Partir do mero cotidiano, em um movimento de repetição e dispersão, coloca em foco a experimentação sobre a linguagem e permite ver os vestígios do pensamento e do processo de escrita, o próprio fazer/nascer do texto. Por exemplo, no fragmento de *O livro das Comunidades* (1977), primeiro livro da trilogia *Geografia de Rebeldes*⁷, nota-se a alternância entre as posições discursivas e a abertura do texto para a reflexão metacrítica:

Reparou então que devia escrever, técnica de que ainda se lembrava, o que se pensava. A mesma ou outra. Morria, mas metamorfoseava-se, tomava uma transitória forma absurda, passajada pela nova memória. Compreendi que nenhuma meditação, nenhum texto, me serviriam além da minha própria escrita. (LLANSOL, 1977, p. 84-85)

Nesse sentido, a escrita em diários parece ter sido um espaço privilegiado para explorar e aprofundar o método, tornando evidentes o trabalho sobre o texto, a experimentação formal e o pensamento crítico, movimentando-se por sua materialidade. Vejamos o fragmento de *Um Falcão no Punho* (Herbais, 15 de dezembro de 1981):

Hoje, ao acordar, perturbava-me a certeza de não saber se já tinha escrito tudo, ou ainda pouco. Esperava as regras, o que se reflectiria nos próximos dias por uma propensão mental a envolver-me em problemas, e que terminaria por um surto de sensualidade. Nesse período, a minha análise não resulta de nenhum investimento criador, deixo-me quase determinar pelas formas sociais existentes. Uma tristeza terrível é cumulativa, como se não tivesse acesso ao reino milenário de que fala Musil. Então só o texto (*chez l'oeuvre*) me pode tirar do acto de dormir.

Eu, quanto mais escrevo, mais difícil e cheio de obstáculos encontro o caminho de escrever. Em minha consciência, eu não devo escrever para dar a ler
primeiro o que já disse
segundo o que já foi dito
Concluo daí que eu não sei escrever, e que constantemente anseio pelas modificações de minha vida: os horizontes, as perspectivas, as intermitências, as regras.

Eu preferiria começar, ou pelo direito da crise, ou pelo avesso do mundo figural, tal é, no fim do cálculo, a transparência. (LLANSOL, 2011, p. 67)

Desdobra-se o sentimento do dia e da escrita sobrepostos, o anseio e a frustração da escritora, seu desejo de continuar o texto. Simultaneamente, as marcações formais se entrelaçam ao relato, confirmam-no. De tal modo, o aspecto aparentemente desforme do fragmento, o jogo com os espaços em branco e a continuidade das frases, configuram na página a defesa do *direito da crise*, a presença do *avesso do mundo figural*. Em *Um Falcão no Punho*, assim, interessa menos a descrição autobiográfica do que compreender (e escrever) a passagem ou os efeitos do viver sobre a escrita e da escrita sobre o viver:

Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver;

poderia dar, como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino (LLANSOL, 2011, p. 69).

Compreender a escrita como o *duplo do viver* sugere que tanto a experiência cotidiana quanto a experiência produzida pela escrita são capazes de desencadear a potencialidade do pensamento afetivo. Tudo é simultâneo. Longe da racionalidade cartesiana, a escrita de Llansol se volta, assim, para os afetos, atua para dar hospitalidade – notemos os verbos utilizados no fragmento, *dar, abrir, encontrar* – e permitir o encontro: “O pensamento não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam e abrem caminho aqui”; “Quem pensa dispõe-se a um infinito de realidades para além de si mesmo” (LLANSOL, 2011, p. 38, 136).

Abarcando os anos de 1979 e 1984, o Diário I - *Um Falcão no Punho* apresenta a experiência, em justaposição, fragmentada, de uma sujeita que avalia sua própria escrita, a materialidade e a substância do texto, em meio à sua própria experiência no exílio semi-voluntário, na mudança de Jodoigne à Herbais, a vivência diversa do isolamento. Mas para além do que se espera do gênero diário, o texto de Llansol desliza para a ficcionalização, abre-se à possibilidade dos encontros entre o *eu* e as *figuras* que se entrelaçam e se confundem no próprio ato da escrita:

Estendo uma coberta de croché, que devo reparar, sobre os joelhos, estendo um véu, estendo um véu espesso, estendo o testamento de Isabôl *por onde passa o manto, nos seus limites. Isabôl não estende a sua última vontade, inadequada ao movimento, real ou aparente, do bando: estende a sua vida, que ainda vive; a coberta, feita com uma só agulha, é maleável; evocado pela serpente, o barco-testamento evolui por si mesmo, e vai dar a uma ilha que se estende a norte do arquipélago e onde, numa grande massa de terreno, se afundam as metáforas do sentido. O testamento de Isabôl testa Isabel, e quando ela pousa os pés na praia não suspende (continua) seus passos sobre o globo das figuras.* (LLANSOL, 2011, p. 66).

O nascer do texto é o tecer da colcha; cena doméstica e feminina⁸ cujos vocábulos do universo da costura designam o próprio ato de escrita, a construção do texto. Remete-nos à metáfora do texto como rede onde, seguindo o pensamento de Roland Barthes (1987, p. 83), é “sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática” que o “Texto se estende”. Não nos parece fortuito, assim, que o fragmento acima utilize o verbo *estender* sete vezes; quatro antes da transição gráfica e três após. Produzindo, desse modo, um efeito de prolongamento dos sentidos que a cada entrelaçamento estende-se com novas imagens. E quanto mais se *estende* o tecido, o véu, o

texto, mais a narradora aproxima-se da figura. Não é somente o *eu de papel* que *estende* – escreve –, mas também a figura Isabôl estende seu texto e sentidos. O texto-tecido carrega a multiplicidade de sentidos, de formas e imagens entrelaçadas e sobrepostas: do eu que escreve, que faz tecido-texto e da figura que estende o tecido-texto e “*continua seus passos sobre o globo das figuras*” (LLANSOL, 2011a, p. 66).

O diário, dessa forma, ilumina o nascer do texto e seu próprio processo de transformação. Direciona o olhar para seu processo de textualização, expondo o trabalho sobre o texto: “Por isso o diário não é apenas o laboratório da escrita, mas o efeito da sua erosão” (LOPES, 1988, p. 12). Em *Um Falcão no Punho* a escrita experimenta a si própria, procura romper com os cárceres literários: “Interrompo aqui o texto porque desliza para a metáfora. Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos.” (LLANSOL, 2011, p. 32). O cotidiano interessa como método de passagem à “dimensão puramente textual” (BARRENTO, 2016, p. 79), operando um processo de reconhecimento subjetivo de um *eu* que se coloca em simbiose com o próprio texto: “desconheço uma palavra, cuspinheira, e fico a conjecturar sobre o seu sentido; são os átomos do texto, e eu estou em combinação com eles” (LLANSOL, 2011, p. 22). O sujeito que escreve se funda pela escrita inserindo-se na paisagem textual: “ele não passa de um ‘ser de papel’, como nos diz Barthes” (SANTOS, 1992, p. 54).

No processo da “migração de Herbais” (COELHO, 1987), a *casa* que no texto llansoliano é lugar de encontro, espaço receptivo no seio do cotidiano, torna-se também espaço de combate, da experiência diversa do isolamento, a imagem e vivência de um eremitério: “de um lado, isolamento e abandono, do mesmo lado arrebatamento e transporte. O ‘encarceramento’ tem relações com as cenas fulgor de que eu não suspeitava quais eram os elos” (LLANSOL, 2011, p. 98). Em *Jodoigne* não havia o isolamento na mesma intensidade, o confronto no ermo, a solidão da paisagem: “Mesmo sem árvores, o isolamento mutilado de Herbais é fecundo” (LLANSOL, 2011, p. 76). A experiência em Herbais, dessa forma, exige-lhe a contraposição do movimento, manifestar seu desejo constante: “Herbais é, antes de tudo e secretamente, um factor de autonomia.” (LLANSOL, 2011, p. 41). Mas é nesse enfrentamento, do combate de Herbais, que também será o “porto hospitaleiro e lugar receptivo” (LLANSOL, 2011, p. 104), que reavalia sua relação com a escrita e com texto: “Agora o sol, o solo, a solo, encadeiam-me nas palavras. Esta madrugada aproximei-me da certeza de que o texto era um ser” (LLANSOL, 2011, p. 45). Reavalia, ainda, a própria *forma* do diário:

Decido hoje dividir este Diário não por anos e dias, mas igualmente por números; não é a primeira vez que a minha vida me parece como estranha, ou pertencente ao mundo exterior: um diário pode ser mais objetivo que uma vida pessoal. [...] Depois acentuou-se a tendência de escrever o texto relativo às figuras, que divido habitualmente em livros, e de escrever Diário, com o desejo de que entre ambos houvesse apenas um único passo (LLANSOL, 2011, p. 58-59)

Escrever Diário é tanto forma quanto método. Interrogado, o diário se transforma. A mutação das categorias narrativas, assim, ocorre no interior do gênero anunciado, sendo o próprio gênero matéria de composição. Segundo Silvina Rodrigues Lopes (1988), o texto de Llansol abandona a noção de gênero literário, totalizante e fixa, para inserir na concepção de *texto*, muito mais vaga e flexível⁹. Em um processo de “participação-desconstrução do gênero” (LOPES, 1988, p. 61), seu texto procede pela errância, sem se limitar à uma única forma. A desconstrução, assim, é mais afirmativa do que negativa. A recusa de uma forma ortodoxa e hegemônica é o que permite a pluralidade de gêneros des-hierarquizados, sem que um possa significar sobre o outro. Na perspectiva de Pedro Eiras, o uso de diversos gêneros e escritas, diante das nuances da obra, não poderia ser entendida como uma simples colagem experimental, mas enquanto a própria definição do texto como pluralidade: “a escrita de um *encontro inesperado do diverso*” (EIRAS, 2005, p. 544, grifos do autor). Assim, no Diário I, antes de se circunscrever completamente ao estatuto do gênero, interroga-o e o desfaz para aproximá-lo de seus outros textos:

Deito água a ferver no filtro do café, e escrevo estas linhas intrigada pelo que compreendo lentamente, que eu pertenço à ordem figural e que por isso posso colocar este *Diário*, que diz respeito à ordem figural do quotidiano, ao lado de *O Livro das Comunidades, Da Sebe ao Ser*, e de *Causa Amante*. (LLANSOL, 2011, p. 64)

A ordem figural do cotidiano, dessa forma, impõe outra lógica, dispersa e variável, aproxima o diário de seus outros livros. Mesmo que em *Um Falcão no Punho* haja aspectos inerentes à forma do diário, como o calendário e a marcação espacial, com uma sujeita que se apresenta, inevitavelmente, em justaposição e fragmentada (ROCHA, 1992), esses aspectos são transformados e desidentificados. Observemos um exemplo de *Um Falcão no Punho* (Herbais, 13 de junho de 1983):

Os ímpetos não são plantas como as *ipomées*. Do meu regresso de Portugal recolho uma energia criativa de que não há ainda sombra de depressão. Só a dor nas costas que há um ponto vulnerável nesta geografia.

Do Camões à rua Domingos Sequeira, indo pela linha do elétrico, recapitulo a minha primeira geografia, ainda a das pernas curtas, que nem sequer mesmo eram capazes de vencer aquele caminho tortuoso a pé. Como é hoje belo esse caminho modesto, de lojas arcaicas, que lembram ainda gostos rurais, e encontro de aldeia. Mal chego a Lisboa, num passeio corpóreo meditativo, ligo os dois pontos um ao outro, e atravesso a primeira deslocação de sentido. [...] (LLANSOL, 2011, p. 129)

A reflexão sobre o local da infância, em Portugal, a primeira geografia, sobrepõe-se ao anunciado no calendário. No texto, o sujeito de Herbais e o de Portugal coexistem, são simultâneos. A narrativa ulterior, de fato, é

característica no diário, onde são presentes as recordações e se intercalam o presente e o passado. No entanto, a convocação de uma “comunidade textual” (BARRENTO, 2016) indica-nos uma experimentação que pulveriza o próprio tempo. Nota-se no fragmento de Jodoigne, 9 de julho de 1979:

por enquanto, uma imensa espessura intercepta a vista; só pressinto que Emily Dickinson acaba de chegar, sem ser uma intrusa, ao eremitério dos Brontë; mais um rosto enigmático que me escolheu, e essa moldura do novo retrato forma-se à nossa volta como uma sebe num jardim. Fora. Ou dentro. Os pobres. Na Europa havia alguns lugares sem habitantes, mas, desde que num desses lugares existisse um único ser com um ritual de vida e de pensamento, um eremitério, tornava-se especialmente perigoso para as civilizações.

Este texto podia continuar assim:

falei nos Brontë a Juan, e ele ficou seduzido; nessa sociedade secreta Juan encontrou um sedutor e agora, durante a nossa viagem, não só marítima, faz-me constantemente perguntar; eu, não sendo Psalmódia, o oráculo, não quero privá-lo de um dos episódios mais familiares da nossa viagem, e prometi transcrever, só para ele, o uso pessoal que faço do mundo [...]. (LLANSOL, 2011, p 26)

Observa-se, então, a comunidade textual “trans-histórica que passa de livro para livro e se movimenta numa espécie de vazio atemporal, num eterno presente que invoca o instante” (BARRENTO, 2016, p. 71), de tal modo que, somente na textualidade, é que se torna possível o surgimento e o convívio de tais figuras. Por isso, através dessas, é que também se desestabiliza a ordem linear do tempo, mesmo utilizando-se do diário, que, necessariamente, se vale de uma ordenação de datas sequenciais. Nesse sentido, é preciso desconfiar dos sentidos do calendário no diário llansoliano, ao menos em *Um Falcão no Punho* onde na primeira anotação em Jodoigne, de 27 de março de 1979, escreve:

Tal como sou acompanhada pelos lagos – águas adormecidas naturais e duráveis –, de igual modo deve fazer parte da sombra, que se desloca comigo, inscrever os dias estendidos por longo período de tempo.

No seu calendário deve impor-se imediatamente a noção de noite – uma semana, um mês, um ano de noites. Sem o calendário, o fluir do tempo deve parecer-lhe incomensurável, e tornar-se um obstáculo à separação clara entre as figuras que voltam em períodos (perigos) regulares ao mesmo ponto da abóbada. [...] É por isso particularmente importante a organização de um calendário que traga estabilidade ao meio, e dê protecção à Casa que, com um sentido abissal, podia tornar-se o universo, e desaparecer. (LLANSOL, 2011, p. 9)

É sob a protecção desse calendário particular que escreve, para apreender no texto a experiência do tempo. A *noção de noite* dá a medida do enfrentamento de incorporar a parte da sombra – talvez, a escrita que se

perde na experiência cotidiana: “senti que passar da fase de estar consciente à de escrever requer um papel sempre à mão, e uma interrupção voluntária da vida quotidiana. No fim, o texto reflecte, faz-me aderir ao meu próprio íntimo, e ao meu próprio caminho” (LLANSOL, 2011, p. 98). É curiosa, ainda, a transição entre a primeira e a terceira pessoa, como se o leitor fosse convidado ao mesmo gesto. Mas é por esse movimento, de abrir-se ao Outro ao passo que pensa e experimenta a própria escrita, que a comunidade textual em *Um Falcão no Punho* se alarga, isto é, dá-se recepção às novas figuras que, no projeto llansoliano, vêm a substituir o personagem tradicional do romance. Sendo que é justamente no Diário I onde encontra-se o fragmento intitulado “Gênese e significado das figuras”, considerado um texto fundador para compreender o projeto llansoliano. No diário, as figuras surgem por uma dupla via, em comentário metacrítico e na continuidade do próprio processo de escrita em aprendizagem, em devir. A longa exposição sobre as figuras em *Um Falcão*, assim, focaliza algumas questões iniciais importantes: as figuras não são personagens, pois não participam do modelo mimético adotado pelo romance (“Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte”; LLANSOL, 2011, p. 121), sendo modulares e possuindo em seu núcleo a chamada *cena fulgor*; a *forma* do texto e seu o nível gráfico estão relacionados com as figuras, com as identidades formais entre os núcleos; seu texto procede pela errância: “Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém.” (LLANSOL, 2011, p. 121).

Mais adiante, no mesmo fragmento, escreve: “A figura nunca é um inerte, mas um princípio ativo, cuja harmónica e trajectória se esvaem se o impedirem de agir segundo o seu próprio princípio” (LLANSOL, 2011, p. 122). Se a figura nunca é um inerte, significa que ela é um agente do texto, são “nós construtivos” que ligam e constroem, logo torna-se criadora, produtora de: “cintilações de sentido que criam um espaço aberto a possíveis narrativos” (RUAS, 1993, p. 173). Sendo agente, colocada em movimento, a figura participa da mutação das categorias narrativas, da escrita errante, e por isso está aberta aos sentidos.

A figura, assim, opera na técnica e na forma do texto. A partir dela alteram-se as perspectivas, produzindo a oscilação do sujeito enunciativo. O texto llansoliano recusa um sujeito forte na narrativa (EIRAS, 2004, p. 592), para privilegiar a polifonia textual e a presença do “Outro”, a possibilidade do encontro e da mutação: “os estados do sujeito vão-se alterando pela presença do Outro (o Prazer do Amante) ou vão-se indeterminando, tornando indiscernível o estatuto do sujeito: coisa, pessoa, deus.” (MOURÃO, 2003, p. 18). Nesse sentido, na escrita de Llansol: “a voz narrativa é ela própria figurada num processo de passagens” (LOPES, 1988, p. 42). No Diário I encontra-se escritos que remetem a esse processo técnico-formal, alguns evidenciados pelas transições gráficas, como no exemplo a seguir:

É na introdução de Engrácia que, ao ver-me trabalhar com a agulha, *percebe imediatamente que as transformações são nosso pão quotidiano que nos falta, e que vai ler o que está escrito sobre a mesa, e demonstrado pela candeia que havemos de apagar, os legumes que há-de trazer do jardim para o almoço, ficando*

ela, afinal, a pôr no devido tom a sequencia narrativa, e indo eu para a cozinha tomar a sua luz. Decido, nessa altura natalícia, tirar o d de deus, e chamar eus ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade. Ela diz-me, da sala, que gostaria de escrever para dar impulso ao que eu vivo; eu respondo-lhe, da cozinha, que tenho vontade de viver para continuar o que ela escreve. Quando tomo consciência desta relação amante, reparo que uma criança, sem ser nem sua, nem minha filha, se juntou a nós; empurra um arco e, segundo a sequência narrativa de Engrácia, estimula-a a escrever assim: os dias da noite, e os dias da noite. As três concebemos nitidamente os dias com a noite, e os dias com a sua noite. (LLANSOL, 2011, p. 17)

Note-se a permuta entre as figuras e o eu que escreve, que transfere a elas a possibilidade criadora. É a partir dessa troca, da disposição para transformar-se pelo outro, que se estabelece a “relação amante” e surge a “criança” (outra figura?), de modo que todas essas vozes “concebem” aquilo que lhe foram estimuladas: a escrita. A figura da “criança” pode ser compreendida enquanto o movimento bem-sucedido da Relação Amante, da troca entre o eu e o outro, que desperta a transformação, o “nascer do texto”: “Em tempo de advento, que é um tempo de anunciações e nascimentos, pôr-se à escuta da criança é talvez aprender a escrever (a falar) na diversidade do real que a todos move” (MOURÃO, 2003, p. 51)”. O eu que escreve, dessa forma, existe tal como as figuras, na paisagem livre da textualidade. E o próprio processo metalinguístico dilui o autor, intertextualizado “numa rede labiríntica” (HELENA, 1995, p. 382), direcionando-se à “ordem figural”:

Julgava que Herbais era uma desolação e em muitos dias, sem confiança, estive quase inerte. Contudo, dentro do silêncio eu ia-me transformando em figura, entrava na ordem figural, ou na vida natural da figura. (LLANSOL, 2011, p. 63)

Entrar na ordem figural ou na vida natural da figura, ter como elas, um núcleo cintilante de sentidos, a possibilidade da mutação, de criar novos espaços narrativos, fugindo ao modelo mimético. Ocorre que tanto a sujeita quanto as figuras, sobretudo as historicamente reconhecíveis, também recusam suas filiações pessoais, de forma que, quando irrompem figuras como Luís Camões, Fernando Pessoa, Nietzsche, entre outras, o que está em jogo não é um processo de identificação¹⁰. Silvina Rodrigues Lopes (1988) nomeou o trânsito entre ler e escrever na escrita de Llansol como “des-posseção”, e talvez, possamos entender o processo narrativo, a oscilação do sujeito e a introdução das figuras históricas à luz desse conceito. Segundo a crítica:

Não se trata de se deixar absorver pela leitura, de incorporar o outro ou de se lhe identificar. O que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever. É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum (LOPES, 1988, p. 10- 11).

Ou seja, não é um movimento de identificação ou apropriação, mas de encontro e metamorfose: “a escrita é a reativação de textos já escritos que de novo ganham vida, pois deles são despertados novos sentidos” (MORÃO, 1990, p. 09). O que se propõe é a ressignificação do *já visto*, o entrelaçamento da escrita e leitura, a diluição entre vida e ficção, não através da negação dos significados, mas da sobreposição: “Concentro-me em São José da Cruz quando o texto fala em Friedrich N.” (LLANSOL, 1977, p. 65), escreve em *O Livro das Comunidades*. Para Pedro Eiras (2004) o texto llansoliano propõe como lógica a “hospitalidade”, sem sacrifício da individualidade, nem osmose das figuras: “o mútuo como ação e relação de reciprocidade permite a cada figura descobrir no outro a metamorfose da angústia do seu próprio pensamento” (EIRAS, 2004, p. 580). Por um duplo movimento, reconhece a cultura de onde parte e atua para desidentificá-la, sempre escrevendo e pensando (como quem lê) para abrir novos caminhos, romper com as imagens cristalizadas. Recusando as relações do Poder, afasta-se das concepções positivistas sobre a história, escreve a contrapelo com o desejo de fundar uma escrita segundo o percurso do desejo, para dar hospitalidade aos errantes. A criação das figuras, assim, a dinâmica operada no texto, reflete-se em uma postura ética. No aprendizado hospitaleiro, o próprio eu buscará adentrar à “ordem figural” participando do “processo nômade e em constante devir” (SANTOS, 2012, p. 37):

Adiantei-me para Hadewijch e Copérnico como se sinais fossem, e misturei-me a eles com a certeza de que os cobria de eternidade, e que eles vinham para mim onde quer que, mesmo a sós, se encontrassem. (LLANSOL, 2011, p. 69)

Vou agora dispor Hadewijch, que marcou a Isaból um encontro, numa biblioteca de Münster. E tanto é verdade que ela existe, como é verdade que ela não é a mesma. [...] esta experiência das metamorfoses é temível, e exprime uma acção renovadora sem fim. (LLANSOL, 2011, p. 77-78)

As figuras, dessa forma, ocupam a categoria de sujeito, tornam-se agentes, criadoras de sentido e, por isso, encontram a possibilidade de variar em si, de transformarem-se através do encontro. Nota-se que é na migração de Herbais, onde a metamorfose é “dolorosa como pedra” (EIRAS, 2004, p. 549), que o texto se abre para novas figuras, para os encontros-confrontos da cultura europeia, sobretudo, através da recepção de Bach e Fernando Pessoa, tornado Aossê¹¹. E, ademais, é nesse processo que quem escreve vai se transformando “dentro do silêncio” em figura (LLANSOL, 2011, p. 63). O trânsito de Jodoigne à Herbais, dessa forma, acompanha o processo de construção e transformação do diário, da escrita que se volta para a própria escrita, refletindo os textos já escritos e a escrever. Em Herbais, o isolamento se configura em processo de abertura¹² para a escrita:

mas aquilo que eu nomeio o combate de Herbais impeliu-me, pouco a pouco, para fora da presença das figuras, de Müntzer vencido e exposto numa gaiola, de Nietzsche tendo enlouque-

cido, das beguinhas dispersas, de Psalmódia com o poder que tinha de predizer o futuro a favor, ou contra si. Em Herbais, só há a época de Herbais, o tempo é actual, e a realidade não tem espessura, foi abandonada pelas cenas fulgor que eram o seu volume. (LLANSOL, 2011, p. 63)

O Diário de Jodoigne, **diário da árvore**, sustinha o movimento para si. O Diário de Herbais, diário da reclusão no prado pelo feio, é atravessado por uma corrente vibrante onde vão desembocar imagens pupilares – os sonhos. [...] Já que a minha vida é tão isolada, distanciemo-la para a alvura desses diários; no seu fundo existia uma figura que escrevia sobre outras mas que agora vai buscar a elas o seu alívio. (LLANSOL, 2011, p. 76)

CONCLUSÃO

Escrito e publicado como diário, *Um Falcão no Punho* permitiu que os leitores à época conhecessem o seu texto por outra via e que observássemos a importância do gênero em seu projeto literário. Dessa forma, *Um Falcão* é menos um diário sobre a escritora Maria Gabriela Llansol do que sobre a experiência de escrita como exercício contínuo, em aprendizagem e, portanto, da incerteza. Em gesto de repetição e dispersão. É por esse movimento que ela radicaliza a construção do projeto, do texto como paisagem que se expande, dando a conhecer no diário não somente os livros já escritos, reflexões metacríticas sobre o próprio texto, mas também livros que ainda não sabia se escreveria: “Depois de *Contos de Mal Errante*, ando a rondar a música de Bach, e Fernando Pessoa” (LLANSOL, 2011, p. 76). O texto se movimenta cada vez mais para continuar a *atravessar a língua* e encontrar a “libertação de poder **escrever e imprimir**” (LLANSOL, 2011, p. 12) a si própria, fugindo dos cárceres literários, para operar a transformação pelo encontro *inesperado com o diverso* – para continuar o humano. O Diário I – *Um Falcão no Punho*, dessa forma, revela-nos uma experiência de escrita de quem encontrava-se “a meio caminho entre o interior e o exterior” (LLANSOL, 2011, p. 62). Escrever Diário como exercício do pensamento e forma de escrita para voltar-se à potência da repetição dos gestos cotidianos, assim, desdobra-se como método de passagem; entre a escrita suspensa em pensamento e o texto reflexo dos reais possíveis da ordem figural do cotidiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRENTO, João. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- COELHO, Eduardo Prado. Maria Gabriela Llansol: o texto equidistante. In: _____. *A noite do mundo*. Lisboa: Casa da Moeda, 1987.
- EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto – A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- HELENA, Lucia. A Figuração do Feminino em Maria Gabriela Llansol. In: SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes; SILVA, Teresa Cristina Cerdeira (org). *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado do Diverso*. Lisboa: Rolim, 1994a.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2. O Ensaio de Música*. Lisboa: Rolim, 1994b.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Porto: Edições Afrontamento, 1977.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da Des-possessão – ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Black Sun, 1988.
- MORÃO, Paula. Maria Gabriela Llansol Notas sobre uma ficção luminosa. *Letras & Letras*, ano III, n° 29, p. 09. Rio de Janeiro: UFRJ, maio 1990.
- MOURÃO, José Augusto. *O Fulgor é Móvel – em torno da obra de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa: Roma Editora, 2003.
- OLIVEIRA, Maria Lucía Wiltshire de. O texto-exílio de Maria Gabriela Llansol. *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, Anderson, v. 4, n. 2, 2015. Disponível em: <https://portuguese-diaspora-studies.com/index.php/ijpds/article/view/197>.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.
- RUAS, Luci. *Da sebe ao ser: exercício e aprendizagem*. In: Boletim do SEPESP, v. 5. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- SANTOS, Cristina Maria Paes dos. *Um Falcão no Punho: A trajetória de um corpo em escrita*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa).
- SANTOS, Maria Etelvina. Os anos de peregrinação de Pessoa/Aossê. In: OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire (org). *Um nome de fulgor: Maria Gabriela Llansol (1931-2008)*. Niterói: Editora da UFF, 2012.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela Llansol. In: *Estudos Portugueses e Africanos*, n°21. Campinas: Unicamp/IEL, 1993.

SEIXO, Maria Alzira. *Outros Erros: ensaios de literatura*. Porto: Edições Asa, 2001.

SOARES, Maria de Lourdes. A ficção de Llansol: em nome de Ana, Causa amante, mão do texto. In: *O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de língua portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

Recebido para avaliação em 29/11/2021
Aprovado para publicação em 14/12/2021

NOTAS

1 Mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Graduação em Letras - Português/Espanhol pela mesma universidade. Integrante do grupo de pesquisa “Arquipélago - literatura latino-americana dos séculos 20 e 21”. O artigo aqui apresentando é parte dos resultados obtidos na pesquisa financiada pela FAPESP (processo 15/26949-2). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8571-9756>.

2 Refiro-me aos binômios ficção vs. real, autobiografia vs. narrativa. O gênero diário constituído como espaço da escrita íntima, da repetição cotidiana, foi tomado como subgênero da escrita autobiográfica, aquém da ficcionalidade (ROCHA, 1992). Mas ao longo do século XX, como observa Maria Alzira Seixo (1986, p. 162), o diário atravessou a literatura portuguesa de modo “incomodo, provocante e por vezes sedutor o terreno dos gêneros que o classicismo e essa contrapartida indecisa que foi o realismo nos legaram como balizas do campo literário”.

3 Blanchot (2005) utiliza como exemplo o diário íntimo de Kafka.

4 Maria Gabriela Llansol apresentou uma singular aproximação com o gênero diário. a escritora publicou em vida mais dois textos dentro desta sequência: *Finita* (1987) e *Inquérito às Quatro Confidências* (1996). Além destes, ainda vieram à lume outros diários póstumos na série *Livro de Horas*, publicados a partir dos cadernos manuscritos da escritora, que continuam a ser organizados e estudados no Espaço Llansol. O espólio da escritora, dessa forma, revela a permanência da escrita em diários, sua importância na experiência de escrita.

5 Seguindo o conceito de desterritorialização oferecido por Deleuze, a pesquisadora aproxima o texto llansoliano da literatura como “língua menor”: “que resiste à língua materna com tudo que esta carrega de referenciais, hábitos e costumes cristalizados. Fazendo dela um uso singular que violenta a sintaxe para expressar aquilo que a “língua maior” não permite, o escritor sente a linguagem literária como um desvio ou uma “terra alheia” e vê a si mesmo como “um estrangeiro na sua própria língua””. Mas acrescenta que a distância da terra natal, em Llansol, torna-se paradoxal pois “o seu ponto firme era essa língua, o seu real, o nó de certeza do seu corpo com o mundo, aquela âncora que lhe permitiu criar o livro inaugural do seu projeto” (OLIVEIRA, 2015, p. 52).

6 A escritora em entrevista para António Guerreiro, publicada no Jornal Expresso, 6 de abril de 1991, define a impostura da língua como o ato de: “desviar o texto do seu curso próprio, que é uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz”.

7 A primeira trilogia é formada por *O Livro das Comunidades* (1977), *A Restante Vida* (1983) e *Na Casa de Julho e Agosto* (1984). Já a segunda, *Litoral do Mundo* é formada por *Causa Amante* (1984), *Contos do Mal Errante* (1986) e *Da Sebe ao Ser* (1988).

8 Vale destacar o estudo de Lucia Helena, *A figuração do feminino* (1995, p. 385), onde observa uma “declinação do feminino” na escrita de Llansol sendo que a equivalência entre o ato de costurar e o de tecer texto atribuído à mulher “faz com que o espaço da casa, do mundo doméstico, ganhe fronteiras mais flexíveis e menos patriarcais” O feminino no texto llansoliano, na perspectiva da crítica, pode ser entendido como lugar/corpo de “misericórdia e generosidade” (1995, p. 384).

9 Silvína Rodrigues Lopes esclarece sua tese na esteira de Derrida: “Um texto não saberia pertencer a nenhum gênero. Todo o texto participa de um ou de vários gêneros, não há texto sem gênero, há sempre gênero e gêneros mas esta participação não é nunca uma pertença” (DERRIDA apud LOPES, 1988, p. 61).

10 Na explicação de Silvína Rodrigues Lopes (1998, p. 42): “A primeira coisa a compreender é que não há personagens nos livros de Maria Gabriela Llansol. A segunda é, talvez, que apesar de nos seus livros se constituírem figuras às quais são atribuídos nomes próprios que remetem para um determinado no conjunto histórico, o processo não é o da identificação dessa figuras mas o da desidentificação dos nomes próprios que, libertos do seu estatuto de máscaras pessoais, deixam insinuar-se as inumeráveis diferenças que os constituem.”

11 “Pessoa, lido da direita para a esquerda, dava AOSSEP”, escreve Llansol em *Um Falcão* (2011, p. 80).

12 Para Maria Etelvina Santos (2012), nesse período Llansol direciona-se à um novo projeto: “repor uma justiça de contornos idênticos à que encontramos nas lutas travadas entre os camponeses e os príncipes, mas alargando o seu alcance e completando-o, pelo fato de se ter constatado que, apesar da conquista da liberdade de consciência, ‘nada ainda modificou o mundo’” (SANTOS, 2012, p. 36).