



O poliedro da linguagem: as difrações imagéticas em «a pedra que não caiu»

Karina Marize Vitagliano¹

UNESP, SJRP – São Paulo (Mestranda)

Escrever, neste lugar, será «arrebatar o inerte», extasiá-lo. O inerte é aqui, simultaneamente, a linguagem, com os seus tufos semânticos, e o leitor que ainda-não-sabe. Inerte não é ainda a palavra justa, porque dir-se-ia amorfo. Ora o inerte que se extasia é um inerte palpitante, aquele que também não deduz, mas está esperando.

Augusto Joaquim

Palavras-chave: Llansol, intersecção de gêneros, narratividade, textualidade, «cenas fulgor».

Keywords: Llansol, genre intersection, narrativity, textuality, «cenas-fulgor».

Maria Gabriela Llansol Nunes da Cunha Rodrigues Joaquim nasceu em Lisboa em 24 de novembro de 1931 e dedicou-se ao curso de Direito (1955) e Ciências Pedagógicas (1957) antes de marcar o século XX com original criatividade. A sua visão aguda que recolhe elementos de naturezas diversas resiste ao sistema das massificações e faz confluir em seu universo literário, muitas vezes, a insignificância da realidade e a elaboração ficcional. Essa resistência ao cânone inaugura uma linguagem repleta de «imposturas» e coloca-a em lugar de destaque entre os escritores portugueses contemporâneos. Isso se comprova pelo reconhecimento da crítica que a galardoou duas vezes pela Associação Portuguesa de Escritores (APE), em 1990 com *Um beijo dado mais tarde* e, em 2006, com *Amigo e amiga – curso de silêncio de 2004*.

A sua escrita transita pelas artes e promove um intenso diálogo que desestabiliza as estruturas fixas dos moldes épico, lírico e dramático. Desse modo, as tentativas que se prestam a delimitar as suas obras enfrentam limites insólitos e transbordantes. Sua composição nega qualquer leitura serena, obrigando-nos a percorrer fios que se entrelaçam e se enredam numa arquitetura que transcende a palavra e rompe com a

¹ Com o apoio e colaboração da Professora Doutora Sônia Helena de O. Raymundo Piteri, professora de Literatura Portuguesa na UNESP de São José do Rio Preto, São Paulo.

tradição de um pensamento contínuo. Estamos diante de uma narrativa que não quer se desenvolver tematicamente ou ser desencadeada por ações que comuniquem, pois promove um intenso processo de envolvimento ou «nós construtivos» que delineiam o que a autora chama de cenas fulgor:

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo. (Llansol, 1985: 130-131)

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

Temos um grande impasse porque os caminhos não são retilíneos e a sinuosidade de cada linha apresenta um texto multifacetado, e, dessa forma, transitar torna-se, às vezes, uma tarefa tão árdua, que é preferível para muitos leitores considerar a obra llansoliana como impenetrável.

Técnica e talento associam-se no entrelaçamento dos discursos, os gêneros são esfumados e a linguagem transpõe seus próprios limites: «Fiquei a saber que o dom poético é a língua tocada pela expansão do universo, que este caminha para o vivo» (Llansol, 2000: 21). A palavra imbuída do «dom poético» potencializa-se e ganha contornos líricos desde a sua primeira publicação – *Os pregos na erva* (Llansol, 1962), que, embora considerado uma coletânea de contos, está impregnado de poesia, havendo uma exploração do significante em contraposição ao significado. Segundo Pedro Eiras «perante o perigo dissimulado de pregos camuflados na erva, confundidos na aparência da segurança, há todavia menos decisão em situações do que expectativa» (Eiras, 2005: 592).

O diferencial da escrita de Llansol reside justamente no eixo da combinação dos elementos: as palavras nos são familiares, mas os deslocamentos, as associações inusitadas, tornam-nas singulares. Os signos, ao serem retirados de seu fluxo normal, resistem à função comunicativa, construindo o universo poético de Llansol.

Selecionamos o texto «A pedra que não caiu» (Llansol, 1987: 47-56), um dos treze contos do seu primeiro livro, com o propósito de verificarmos a recusa da narratividade e dos modelos canônicos por meio de uma linguagem dissimuladora e envolvente, permeada pelo fulgor da lírica.

Esse conto desprende-se da superficialidade da língua dicionarizada e corriqueira, foge a qualquer tentativa de aprisionamento em gêneros e liberta-se do «Campo dos Prisioneiros» (Llansol, 1987: 51), para adquirir autonomia poética. Ao focarmos o nível narrativo, contemplamos um enredo que não se desenvolve enquanto ação, e isso se detecta já a partir do seu título, que enfatiza a negação «não caiu» e dá preferência à palavra «pedra», um sólido que condensa em si toda a força da inércia. A própria personagem destaca no conto esse traço de imobilidade pertencente ao signo: «uma pedra não cai sozinha, sem que a empurrem» (Llansol, 1987: 53) e «uma pedra não cai sozinha, [...] como se morre de morte natural» (Llansol, 1987: 53).

Negar a progressão narrativa não é um procedimento simples, embora a história narrada pareça comum: Inês e Cristina conversam sobre a falta de acontecimentos dentro da casa, de repente, escutam um barulho e encontram um prisioneiro que pede abrigo. Ao negarem ajuda, ele foge e elas voltam para o quarto.

Terminamos a leitura com a sensação de vazio, porque o aspecto linear, ou seja, progressivo, é esfacelado e o «nada» torna-se matéria de uma composição textual que não nos conduz a um desfecho, mas nos convida a mergulhar nas artimanhas da textualidade:

[...] operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível. Mas que pode nos dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?). A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético [...]. (Llansol, 1994: 120)

Esse excerto reitera a preocupação da autora com o material literário que vai muito além do aspecto narrativo, pois o conto já não conta e se liberta da noção de acontecimento e do seu traço factual, porque a representação cede lugar à apresentação do signo, de tal forma que sob o véu de uma aparente simplicidade, deparamo-nos com o desejo de explorar ao máximo o potencial da linguagem.

No capítulo sobre *Onde vais, drama-poesia?*, presente no livro *O fulgor é móvel*, José Augusto Mourão discute essa repulsa da linearidade nas narrativas de Llansol, iniciando pelo enfoque da estrutura cientificista: «A lógica que rege o discurso acadêmico é linear, hierárquica, separável, carceral» (Mourão, 2003: 24-25). Para o crítico, a autora elabora a sua obra de maneira distinta e moderna, «centrada no movimento», proporcionando aos seus textos um caráter fluido e híbrido. Mourão enfatiza a circularidade deleuzeana e a repetição com diferença, como forma de libertação das amarras textuais: «os signos circulam, repetem-se na diferença pura, em si mesma, fora de toda

a progressão, de qualquer dialética integrativa, ou finalidade, num campo de forças e de pequenas sensações» (Mourão, 2003: 24-25).

Em «A pedra que não caiu» acreditamos ser possível associar a iniciativa declarada da escritora de «moldar a metamorfose» à lírica moderna, tendo em vista que a transformação do mundo e da língua se dá por meio de uma escrita embebida na experimentação. A circularidade e o obscurantismo de suas composições dificultam a nossa capacidade de percepção, deixando-nos abismados e perplexos, uma vez que lançam um constante desafio que aguça o nosso imaginário num processo que envolve o desatar de fios e o enovelar de uma tessitura imbuída de imprevisibilidade.

Considera Maria João Cantinho, no artigo «Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol» (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>), que, embora os textos de Llansol pareçam desconexos ao romper com a unidade narrativa, a coerência é sua «linha decisiva». É num espaço de fulgurização que a sua escrita descontextualiza e anula a cronologia temporal, estabelecendo a *cena fulgor*, como um processo de irradiação que fragmenta e dá autonomia às partes textuais, de modo a mostrar uma realidade descontínua e composta por imagens que rompam com o comum e afastam a composição metafórica ou simplesmente análoga.

Precisamos estar atentos, porque esse rompimento com a representação não implica total abandono da esfera narrativa, surgindo como uma proposta que tensiona elementos não estanques, assim, fazer e pensar literários são simultâneos. Ao dobrar-se sobre si mesma, a linguagem comunica o que é aparentemente negado, ou seja, enquanto a comunicação entre as personagens não acarreta conseqüências, a combinação das palavras promove um intenso diálogo entre os gêneros, especialmente, como já dissemos, entre a lírica e o conto.

Esse processo de liricização da narrativa pode ser observado, a título de exemplificação, no trecho que segue:

Um desejo ob**l**ongo azula, vagamente pressentido, o silê**n**cio da som**br**a incerta.

No quarto, a realidade é a altura, o **com**primento e a largura, o espaço **limit**ado ocupado pelos **m**óveis e o tapete (Llansol, 1987: 40, grifo nosso)

Ressaltamos em negrito a lateral alveolar /l/ que se alonga e se repete, assim como as vogais nasais e a consoante nasal **m**. A sonoridade e o ritmo frasal se estabelecem pela incessante exploração de alguns fonemas, como o **r** e as fricativas /s/ e /z/. A autora esmiúça os pares mínimos extraindo a tensão surdo/sonoro, de tal maneira que a alternância das oclusivas /p/ e /b/, /t/ e /d/ e /k/ e /g/ movimenta a composição imagética enquanto a elaboração artística extrapola os traços distintivos das unidades mínimas da língua. Llansol manipula vocábulos que culminam em rimas internas – «azula, altura, largura», «espaço limitado ocupado»-, e se aproximam da estrutura circular da linguagem poética. O aspecto ruidoso e perturbador, instaurado a partir dos

fonemas e das sílabas, acentuam a angústia da espera pelo devir. As repetições sonoras se contrapõem ao vazio do espaço e ao próprio signo «silêncio» enquanto circunscrevem uma atmosfera tediosa e sufocante.

A articulação meticulosa dos sons acarreta o tom monótono do enredo, «solo em que sempre recomeçava a monotonia verde» (Llansol, 1987: 50), pois, no texto, a história narrada, como vimos, não conta grandes peripécias, é o desejo e não as ações de Cristina ou Inês que estão em foco, são os movimentos sutis das palavras que se repetem e se desdobram contrapostos à descrição da inércia que se tornam objeto de fascinação.

Desejo de quem lê, de quem escreve, da personagem ou da própria escrita? Não importa, porque até a manifestação do signo «desejo», associada sintaticamente ao artigo «um» indefine e anuncia uma linguagem que escapa às nossas tentativas referenciais. Assim, todas as dimensões «comprimento, altura e largura» ganham contornos polissêmicos, o espaço não é apenas o quarto descrito, ou uma categoria narrativa, pode ser o próprio conto, ou seja, o espaço textual com poucas descrições «móveis e tapetes», acontecimentos «mais um dia morto em nossa casa vazia» (Llansol, 1987: 49) e iniciativas «Não precisamos de vender-lhes nada. Não modifiquemos nada» (Llansol, 1987: 50).

Llansol minimiza os recursos narrativos e potencializa cada uma de suas escolhas, trazendo consigo a força do estranhamento, tão caro aos formalistas e a Julio Cortázar em *Valise de Cronópio*: «A gênese do conto e do poema, é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se*, que altera o regime «normal» da consciência» (Cortázar, 1993: 234). Se a destreza do contista, segundo Cortázar, está em saber guardar a tensão desde as primeiras linhas, semelhante ao poeta, que se vale do princípio da economia de meios, podemos sugerir que na obra de Llansol essa tensão atinge não só o texto, pois além de combinar os elementos até o fim da leitura, o conto da autora deixa-nos tensos não pelo desfecho que encerra, mas pela ausência de progressão narrativa que nos nocauteia.

A singularização se dá, portanto, no nível do inesperado e do arrebatador, o estranho deixa de ser apenas o que nos leva à contemplação do texto para nos provocar como leitores a percorrer caminhos incertos, visto que nossas certezas de conhecimento de mundo são abaladas. Desalojados de nossos lugares confortáveis, somos obrigados a adotar uma postura crítica diferente, porque a teoria literária tradicional não consegue abarcar essa liberdade de criação que se desenraíza das estruturas convencionais.

Forma e conteúdo neste conto convergem não para o acontecimento, pois a linguagem desvincula-se do aspecto representacional e encontra, na imagem, o núcleo impactante da cena fulgor. Octavio Paz em *O arco e a lira* cogita inúmeras significações para o termo «imagem», entre elas, vulto, representação, figura (real ou não) evocada pela imaginação, ou ainda, «toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o

poeta diz e que unidas compõem um poema [...] comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc» (Paz, 1987: 119). Paz observa o fato de que cada imagem preserva a pluralidade de significados, numa dimensão que abarca as oposições de muitos deles, sem fazê-los desaparecer, sem suprimi-los. Dessa forma, há uma reconciliação do que é dispar, num processo de exaltação das potencialidades das palavras: «toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real» (Paz, 1987: 120).

Contrariedade e dinamismo movimentam a composição imagética de Llansol, que promove o encontro dos contrários: real x irreal «a realidade é a altura» e «Inês sentia a plenitude do existir inerte: [...] os retratos de coisas irreais porque a nenhuma delas acontecera» (Llansol, 1987: 49), imobilidade x movimento «O cão acordou e apoiou a cabeça na mão de Cristina que repousava sobre a dobra do lençol, mas este movimento não constituiu um som que percutisse a imobilidade que continuava» (Llansol, 1987: 51) e luz x sombra «Fechou os olhos e imergiu na escuridão que é o silêncio da luz» (Llansol, 1987: 49).

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

Cristina e Inês estão em face do existir sólido, como um cubo ou como um prisma, sem o qual não seria possível reflectir-se a luz da lua que baloiça apoiada na janela. (Llansol, 1987: 48)

Viu a sua face à espera, sobre o travesseiro, e o sobressalto do seu corpo, logo que o cão ladrava. (Llansol, 1987: 50)

Inês imaginou-se em face do espelho, com a concavidade de uma das mãos sobre o cabelo que ia ser visto e que assim se libertava da qualidade de inerte, pela admiração criadora de outros olhos. Depois pensou na coleira que era o nada da sua casa vazia. Às vezes pressentia-a como um espaço à espera que nele criassem qualquer coisa. (Llansol, 1987: 50)

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

Os matizes poéticos não se encontram apenas nos fonemas ou na construção das sílabas, pois a palavra no conto é explorada em toda a sua dimensão polissêmica, adquirindo feições múltiplas, como é o caso de «face», utilizado na sua forma substantiva, sinônimo de rosto, e também na locução «em face de» (diante de). Não há supressão de significados, a tensão «face» x «em face de» acentua o caráter inerte das personagens e as coloca em frente do signo «espera». Podemos observar que «face» aponta não só para o existir das personagens, mas também para a textualidade, que é fortemente marcada por associações geométricas: cubo (seis faces iguais), prisma (várias faces), sólido, altura, comprimento, largura, concavidade e oblongo.

Em um outro trecho – «A colcha da cama de Inês pendia para o chão e unia-se ao tapete numa pequena figura triangular. O cão acordou e apoiou a cabeça na mão de Cristina [...]» (Llansol, 1987: 52) –, os três elementos «colcha-chão-cão» desdobram-se em som e imagem, sugerindo além da figura, um triângulo fônico, quase anagramático, pela alternância da oclusiva, da fricativa e das vogais. A construção das figuras é incessante dentro do texto, de modo que poderíamos citar inúmeros outros desenhos, como a luz que entra pela janela do quarto e é absorvida pelo caixilho projetando uma cruz, ou a claridade da lua e dos holofotes que penetram a casa formando um ângulo obtuso.

As imagens proporcionam formas plásticas aos sons, assim, a coleira repete-se «O arame farpado é uma coleira» (Llansol, 1987: 51) e «[...] pensou na coleira [...] da sua casa vazia» (Llansol, 1987: 50), entrelaçando os espaços, casa e Campo dos Prisioneiros, e a angústia das personagens pela impossibilidade de evasão. A coleira traz em si o impacto geométrico do círculo e das repetições que o texto encerra:

Para ela, a visão era o sentido primordial na captação da permanência circundante. A sua vida tinha sido uma sucessão de percepções pictóricas, em que era possível a visualização de todas as abstrações e até mesmo das realidades apreendidas através dos restantes sentidos. Via que o cheiro tem uma forma, que o som é um gesto e que o tacto tem uma cor. Na infância, ao contemplar um evónimo em que vira uma lagarta transformar-se em borboleta dissera: «Cheira a borboleta». E o cheiro da borboleta (azul, encarnado, amarelo) existira, criado pelo desejo. (Llansol, 1987: 50)

Podemos perceber nessa passagem o uso constante dos verbos ser e ver, que se arrastam por todo o texto, reiterando, mais uma vez, o aspecto circular, «a permanência circundante», o não movimento. Se, por um lado, esses verbos não implicam dinamicidade, por outro, participam da construção de imagens sinestésicas, refletindo, como um prisma, diversas cores que saem do mesmo objeto, a palavra. Dessa maneira, até os verbos são desenraizados de seus traços típicos, ao serem tocados por um dom que subverte o comum.

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

Além das imagens que se multiplicam a cada leitura, outra aproximação possível entre prosa e poesia está na postura adotada pelo narrador llansoliano, pois este também se assemelha ao poeta moderno na medida em que participa «como o operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa» (Friedrich, 1978: 17), cultuando a palavra em suas entranhas plurissignificativas. Visualizamos, dessa forma, o «dom poético» a que se refere Llansol, num estilo que alinhava a mistura dos elementos heterogêneos. Segundo a escritora, «uma ficção não pode ser simples, é o encontro inesperado do diverso» (Llansol, 1984: 18).

No conto de Llansol as palavras não querem dizer ou se explicarem, elas simplesmente são arreatadoras em sua essência. O campo da narratividade aprisiona e provoca construções subversivas que desencadeiam a repetição dos fonemas, das sílabas, dos signos e da identidade dos contrários, numa motivação que extrapola o significado de possíveis insignificâncias. Assim o «nada» e a «recusa» marcam o texto com sombras e silêncio, enquanto as imagens difratam o fulgor da lírica, exaltando som e sentido.

Entendemos que é pela exploração intensa do poliedro da linguagem que o conto se constrói, ou seja, é pela mobilidade textual que contrasta com um enredo no qual não contemplamos devir nem expectativa de mudança, que a textualidade acontece e desdobra o ato da escrita. «A pedra que não caiu» ecoa a imagem inerte da espera por acontecimentos, lapidando, simultaneamente, a associação pedra-palavra, num movimento que metamorfoseia a tentativa de fuga, seja pelo prisioneiro que não encontra abrigo, seja pela escrita que em sua «impostura da língua» nega os moldes fixos, fazendo aflorar a consciência artística.

Bibliografia

- CANTINHO, Maria João. *Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol*. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html> Acesso em 29 julho 2006.
- CORTÁZAR, Julio (1974). *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- EIRAS, Pedro (2005). *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.
- FRIEDRICH, Hugo (1978). *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades.

- JOAQUIM, Augusto (1987). «O limite fluido». In LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. 2.ed. Lisboa: Rolim, 179-219.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1996). *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (1987). *Os pregos na erva*. 2.ed. Lisboa: Rolim.
- (1994). *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim.
- (1998). *Um falcão no punho*. 2.ed. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2000). *Onde-vais, drama poesia?* Lisboa: Relógio D'Água.
- MOURÃO, José Augusto (2003). *O fulgor é móvel (em torno da obra de Maria Gabriela Llansol)*. Lisboa: Roma Editora.
- PAZ, Octavio (1982). *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SILVA, Thais Cristófaró (2005). *Fonética e fonologia do Português*. 8.ed. São Paulo: Contexto.

RESUMO: A escrita de Maria Gabriela Llansol desestabiliza as estruturas fixas dos gêneros literários, promovendo um intenso diálogo entre eles. No conto «A pedra que não caiu» (*Os pregos na erva*, 1962) identifica-se um enredo desprovido de ações em contraposição a uma estrutura que exalta os sons e explora as potencialidades do texto por meio das «cenas fulgor» (expressão da autora). Há, portanto, um deslocamento da narratividade para a textualidade que nos convida a encarar a pedra-palavra como um poliedro capaz de difratar inúmeras imagens.

ABSTRACT: Maria Gabriela Llansol's writing destabilizes the fixed structure of literary genres, allowing an intense dialogue among them. In the short story «A pedra que não caiu» (*Os pregos na erva*, 1962) it is possible to notice an action-free plot over a structure that exalts the sounds and explores the potentiality of the text through the «cenas-fulgor» (in the author's own expression). Therefore, there is a dislocation of narrativity towards textuality that invites us to face the stone word as a polyhedron able to emanate infinite imagery.

