

UM BEIJO DADO MAIS TARDE E A (DES)APRENDIZAGEM DA LEITURA

UM BEIJO DADO MAIS TARDE AND THE (UN)LEARNING OF READING

Gisele Seeger¹

RESUMO

A libertação da língua de sua habitual condição de “impostura” é um núcleo semântico disseminado por toda a obra de Maria Gabriela Llansol, mas é n’*Um beijo dado mais tarde* (1990) que esse núcleo encontra um espaço de “dramatização” ficcional, erigindo-se tanto em construção textual *sui generis* quanto em experiência dos seres que por esse texto transitam. Persigo aqui o argumento de que a imagem da leitura é nessa obra o nó semântico donde emana a troca duma língua herdada por uma voz adquirida e a principal via por que as figuras reivindicam uma percepção desautomatizada e amplificada dos textos e do(s) mundo(s). Formulações teóricas de Roland Barthes, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser iluminam minha hipótese interpretativa.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Gabriela Llansol. *Um beijo dado mais tarde*. Leitura. Percepção.

ABSTRACT

The liberation of language from its habitual condition of “imposture” is a semantic nucleus disseminated throughout the work of Maria Gabriela Llansol, but it is in *Um beijo dado mais tarde* (1990) that this nucleus finds a space for fictional “dramatization”, presenting itself both as a *sui generis* textual construction and as an experience of the beings that transit through this text. Here, I pursue the argument that the image of reading is in this work at the same time the semantic node from which the exchange of an inherited language for an acquired voice emanates and the main way in which the figures claim a deautomatized and amplified perception of texts and world(s). Theoretical formulations of Roland Barthes, Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser illuminate my interpretive hypothesis.

KEYWORDS: Maria Gabriela Llansol. *Um beijo dado mais tarde*. Reading. Perception.

A libertação da língua de sua habitual condição de *impostura* é um núcleo semântico disseminado por toda a obra de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), mas é n’*Um beijo dado mais tarde* (1990) que esse núcleo encontra um espaço de “dramatização” ficcional, erigindo-se tanto em construção textual *sui generis* quanto em experiência dos seres que por esse texto transitam. Início meu percurso argumentativo em torno do que aqui designo por “(des)aprendizagem da leitura”, sublinhando, como João Barrento (2016), que a síntese da “história” d’*Um beijo dado mais tarde* só nos é transmitida ironicamente, como se uma das vozes enunciadoras do texto, ao contá-la, lançasse uma piscadela de olho à narrativa dita realista:

Esta é a história de uma família ambiciosa e fechada, vinda da Beira para um andar mítico na cidade, onde se propôs subir a um alto ramo de árvore. Um divórcio. Uma noite de chuva em que se fez, a correr, uma mudança de domicílio. Um filho que protegia do Pai a mãe, e que era a parte mais enigmática do vermelho adamascado que se usava na sala. Uma sala abrindo para um escritório, e uma criança abraçada aos livros debaixo da sombra de uma criada; uma criada com um filho próprio, desaparecido nas masmorras da casa — contrária à mulher que legitimamente lhe sucedera — e, para todo o sempre, fiel à última criança que a casa teve, e que era fruto da parte verde, fonte da casa;

todos morrem, trocando o instinto da morte pela noite de Natal; mas há sempre um triângulo visível junto à porta da sala de jantar – a criada, um homem novo, e a mulher legítima. (LLANSOL, 2016. p. 48-49).

Entretanto, não é *sobre* uma determinada família burguesa essa obra, pois que a síntese aí apresentada funciona como o germe donde brotam “nós de significação decisivos”, que se vão justapondo na forma de imagens (*cenar-fulgor*, como Llansol as designa) ao longo das páginas. O título, como sublinha Barrento, “arrasta consigo o estigma de um diferimento afectivo, de um atraso no tempo, de uma tensão dilemática na relação com a memória” (2016, p. 137) que o esboço de enredo sugere, mas que só as cenas da escrita desdobram em diferentes nós semânticos. O esconjuro da língua herdada como forma de fazer ressoar um irmão nunca falado nem falante – eis o *beijo dado mais tarde* (“tarde demais?”, pergunta Barrento) –, donde emanam pelo menos três dos nós de significação decisivos desse texto:

o papel – mínimo e problemático da memória (da herança de um passado, pessoal e familiar) na constituição do eu; a tensão entre a língua herdada e a voz adquirida, num processo de aprendizagem que subverte essa herança; a luta entre a impostura e a justiça, entre o ter e o ser. (BARRENTO, 2016, p. 138).

Uma das cenas fulgor mais emblemáticas d’*Um beijo dado mais tarde* é *Ana ensinando a ler a Myriam*. Trata-se duma estátua em madeira policroma do século XVIII, um dos diversos objetos herdados pela narradora principal da casa da rua Domingos Sequeira, onde crescera. *Ana ensinando*

a ler a Myriam é, pois, antes de mais, o nome da estátua em que Sant'Ana ensina Maria (Maria, do nome hebraico מִרְיָם, *Myriam*, que significa “senhora, soberana”) a ler:

– Ana é outro nome. O nome da *estátua policroma em madeira* (estatuária de cores e de altar), em que Sant'Ana ensina a ler uma jovem nitidamente desproporcionada nesse conjunto. Esta cena de aprendizagem da leitura está também expressa noutra *quadro a óleo* – e eu nunca esquecerei esta terna reciprocidade feminina de companhia que tinha origem _____ na origem de ler. (LLANSOL, 2016, p. 39).

E todos os objetos da casa são convocados à leitura pela estátua:

– ‘Vinde ler’ – diz Ana aos objectos, e o primeiro que dela se aproxima é uma *jovem viva* que, à medida que lê nos seus joelhos, mais viçosa fica, e mais mulher se torna.

Os outros objectos também querem ler, e o segundo, após a jovem, é um *grande carneiro deitado*, que eu julgava paralítico; mas move-se para ler, e rodeia a estátua policroma balindo, com o focinho ponteagudo. [...]

– ‘Venham todos ler’ – diz Ana, a que ensina. / – Um de cada vez, e durante longos anos, para que o prazer dure. A jovem volta ao seu lugar, na estátua, e quebra o que lê em mil pedaços, sem quebrar o livro onde o ler circula. (LLANSOL, 2016, p. 39; grifos da edição).

Logo se vê que, nesse romance, os objetos não são passivos; são ativos, tão vivos quanto todos os seres que nesse universo transitam. Isso não só porque o texto llansoliano desvia-se da “escrita representativa”, raturando “normas, sobretudo mentais” (LLANSOL, 1998, p. 130) que regem grande parte da ficção, mas também, no caso específico d’*Um beijo dado mais tarde*, porque aí os objetos têm uma função especial, “uma função de verdade”, como a nomeia João Barrento (2016, p. 149).

Com efeito, assumindo-os (aos objetos) como “legado fundador”, o texto, através da experiência de leitura a que os convoca, “arranca” deles “o véu do ‘mau silêncio’ da casa”, liberta-os da condição de “mortificações da coisa viva, ícones de um mundo ao qual a impostura se pega” (BARRENTO, 2016, p. 149). Por isso, *Ana ensinando a ler a Myriam* é mais do que uma estátua. É também uma “ideia. ‘A bela ideia de uma imagem perene’ (BDMT, 133)” (BARRENTO, 2016, p. 151). Para Barrento, “[e]sta imagem é, para a figura central, a única “coisa verdadeira” que ficou da casa e passou para o texto: ela é o objecto que ensina o que é o silêncio e a contemplação, ‘o ponto mais obscuro da palavra’, onde ‘o pensamento caminha para dentro de si’ (BDMT, 119)” (p. 150).

Roland Barthes (1989) abre caminho a uma noção aproximada do que seja esse “ponto mais obscuro da palavra”, onde “o pensamento caminha para dentro de si”. Para Barthes, a língua, tão logo é proferida, “mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito”, acaba por entrar “a serviço de um poder” (p. 13). Na língua,

infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva: a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento, requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras linguageiras; o que os lingüistas chamam de modalidade nunca é mais do que o suplemento da língua, aquilo através de que, como uma súplica, tento dobrar seu poder implacável de constatação. Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo não me contento com repetir o que foi dito, com alojar-me confortavelmente na servidão dos signos: digo, afirmo, assento o que repito. Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. (BARTHES, 1989, p. 13-14).

Assim, “[s]e chamamos de liberdade não só a potência de se subtrair ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem” (BARTHES, 1989, p. 14). E como não podemos escapar à língua, “só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua”. Para Barthes, “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (p. 15), só pode ser conseguida através da literatura, ou antes, através do *texto*,

isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer indiferentemente: literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua. (BARTHES, 1989, p. 16).

Não é senão a essa trapaça salutar que visa o texto llansoliano e, n’*Um beijo mais tarde*, a estátua da leitura, pois que “não ter vontade própria é a maior impostura que pode atingir a língua” (LLANSOL, 2016, p. 41). Não surpreende, por isso, que Témia, *a rapariga que temia a impostura da língua*, figura central desse texto, escolha a estátua como *imagem* de seu nascimento: “O conjunto de Sant’Ana e da aprendiz de leitura, / é a imagem do seu nascimento, a meu lado [da narradora]” (LLANSOL, 2016, p. 43). Témia, espécie de duplo ou desdobramento da narradora principal, nasce, pois, do *temor* da impostura da língua para *esconjurá-la* através do ato de leitura-escrita:

A é serva; quando engravida de B, o filho da casa, só pode cantar o amor de boca fechada; alguns anos mais tarde, o filho da casa contrai matrimônio, e dessa união tem uma filha _____; o primeiro filho – o da serva – foi abortado; e sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito, que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a *rapariga que temia a impostura da língua* e que queria,/ através da palavra,/ fazer ressoar fortemente,/ o seu irmão morto. (LLANSOL, 2016, p. 26; grifos da edição).

Para Maria Etelvina Santos (2008), *Ana ensinando a ler a Myriam* é, pois, “uma ideia de leitura; não só de aprendizagem e ensinamento, mas de afecto e continuidade de genealogias. No texto llansoliano, essa ideia desdobra-se em actos de criação” (p. 81). A relação entre a aprendizagem da leitura, o nascimento e a criação evidenciam-se, entretanto, para além do nascimento propriamente dito de Témia a partir da cena da aprendizagem, espreado-se ao longo do texto por meio da associação entre a leitura-escrita e a corporalidade, associação essa sintetizada na concepção llansoliana do “sexo de ler”: “[...] Olho os lábios da vulva aberta na página. Primeiro, imaginar as sílabas sem corpo; escondo-a no armário de torcidos e tremidos que está perto de mim. Fim do livro, fim do prazer, fim da Escola onde as mãos são o que escondem verdadeiramente” (LLANSOL, 2016, p. 71).

A expressão *sexo de ler* designa, nas palavras de Santos, “um modo de olhar que faz, que actua, que não se limita a ler passivamente, mas que deseja fazer alguma coisa, transformar e transformar-se com essa leitura, não ser o mesmo depois dela [...]” (2008, p. 154). Com esse modo de ler/olhar, deseja-se *criar* uma nova história, uma história desidentificada com a “hipocrisia com a palavra” (LLANSOL, 2016, p. 33):

Eu, viva, quero transformar os seus actos, e dar-lhes o último sentido. Fiz interpenetrar as duas casas, a que vive comigo e a que jazia na Domingos Sequeira, com os seus restos, e cinzas de melancolia. (LLANSOL, 2016, p. 48).

[...] dirijo-me à criança morta, e proponho-lhe uma aliança fraterna. [...] e o velho ponto final que nos envolve transforma-se num brilho fulgurante, numa aliança inquebrantável entre quem lê, e quem ensina a ler. (LLANSOL, 2016, p. 50).

Ler. Nascer. Morrer. Aprender a viver com a leitura que morre. Ser a língua na estátua de um outro, esperar que o mesmo momento se repita. Não o deixar morrer. Estabelecer um elo entre a lei e a leitura, e querer a escrita. Voltar-se para Ana, e deitar-lhe um irmão morto dentro de um livro para que ela o ressuscite. (LLANSOL, 2016, p. 65).

O ato de ler, aí tão exortado, consiste, antes de mais nada, num “esforço ou pujança que permite ‘fugir da impotência humana’, que é desejo/vontade de leitura transformadora do mundo”. Aquele que lê ao “grande

carneiro deitado' senta-se 'fora da sua natureza'", ou seja, "predispõe-se a perceber o que se altera e inscreve-se 'assim' numa determinada leitura do mundo" (SANTOS, 2008, p. 146-147).

Num ensaio intitulado "Para uma tipologia do discurso ficcional (Pensando a obra de Maria Gabriela Llansol)" (1986), Maria Alzira Seixo afirma que Llansol é "o caso mais revelador de um processo de mutação na novelística portuguesa contemporânea" (p. 29). Entretanto, ao ouvir um tal elogio, a escritora talvez não se mostrasse muito lisonjeada, já que sempre recusou o título de romancista. Dizia não escrever nem ficção nem literatura: o que fazia em seus textos não era *representar*, no sentido de, por uma operação metafórica, dispor algo no lugar de algo: "Para mim, não há metáforas. Uma coisa é ou não é. Não existe o como se" (2011, p. 48). Nem *o como se* nem *o sobre*: "Nunca escreverei 'sobre' nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim: no fundo, isso é a escrita representativa, a mais generalizada" (2011, p. 12). Llansol se propõe, em vez disso, a escrever *com*: "primeiramente vivo e depois escrevo *com* a minha vida" (2011, p. 8), de modo que, como observa Manuel Gusmão, nessa escrita não há nenhuma "exterioridade constitutiva entre vida e escrita" (1991, p. 17).

Com efeito, no interior da estética llansoliana encontram-se bem particulares concepções do real e da escrita. O *real*, para Llansol, é "um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma cena fulgor se enrola, e se levanta" (1994, p. 128). Por *cena fulgor* Llansol designa "a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens –, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos// procura manifestar-se" (1994, p. 128). São essas cenas, cerzidas umas às outras, e não uma sequência linear de acontecimentos, que formam o tecido de suas obras:

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 afetivo, ou um diálogo. (LLANSOL, 1994, p. 130-131).

Daí que, segundo Llansol, o pilar do romance, a narratividade, ceda seu lugar, em sua obra, à *textualidade*. Para Llansol, "[o] que os humanos procuram na narratividade é um alimento que não dispensam,/ e sem o qual perderiam/ (ou nunca acederiam)/ à liberdade de consciência" (LLANSOL, 1994, p. 118). No entanto, há muito "a narratividade perde o seu poder de fascínio. Os seres humanos mais despertos já a incorporaram, a dominam, _____ e tornam-se cada vez mais sedentos do novo", pois "[p]or detrás das histórias, por detrás da magia do 'era uma vez...', do exótico e do fantástico, o que nós procuramos são os estados fora-do-eu, [...] tal como a língua o indica, ao aproximar existência e êxtase, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar [...]". É este o diagnóstico de Llansol: o romance, apoiado na narratividade, já não logra a atribuição ao ser dessa "forma vibrátil de estar" (p. 118):

A narratividade tem como órgão a imaginação emotiva, mas controlada por uma função de verdade, a verosimilhança. [...] Dito de outro modo, a narratividade só pode existir no âmbito da racionalidade que modula, transforma, elucida os materiais que o mito – verdadeiramente prisioneiro – é obrigado a pôr à sua disposição. [...]

Mas que pode nos dar a textualidade que a narratividade já não dos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo,/ fazer de nós vivos no meio do vivo [...] a textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, a cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos. (Ibid., p. 120-121).

A textualidade liberta o romance da racionalidade e da verosimilhança, instaura lógicas alternativas, que expandem a liberdade de consciência ao sem-limite do dom poético. “Separar-se da literatura”, aderindo à textualidade, “é separar-se do corpo limitado de códigos e das dicotomias útil/inútil, técnica/verdade, método/verdade” (MOURÃO, 2003, p. 42).

A textualidade é ainda o local onde a língua se liberta de toda a *impostura*, isto é, onde se move “fora da estrutura da representação, em direcção a um espaço ainda indeterminado em que tudo é possível e em que o dito faz ‘nascer’” (GUSMÃO, 2003, p. 15). A expressão designa o problema da *colocação* (*imponere*, o verbo latino donde deriva “impostura”, no seu sentido mais imediato significa *colocar algo sobre algo*) “de uma língua falsa sobre a realidade irreduzível e indizível do mundo e dos seres” (EIRAS, 2000, p. 15), colocação essa que supõe a “ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si, os objectos” (LOPES, 2013, p. 80), do qual a essa obra se quer, a seu modo, libertar.

Como Ana, figura d’*Um beijo dado mais tarde*, Maria Gabriela Llansol “quebra o que lê em mil pedaços, sem quebrar o livro onde o ler circula”, isto é, estilhaça não apenas as frases, repletas de suspensões sintáticas, traços e espaços em branco, mas, mais amplamente, toda uma tradição narrativa e os modos de ver que a atravessam. Com esse estilhaçamento, o potencial criador e amplificador da leitura é fortalecido.

Se, como afirma a narradora, “onde estiver um Mestre de leitura _____ estará o caminho que desconhecemos” (LLANSOL, 2016, p. 75), é porque a leitura tem o poder de lançar luz sobre o desconhecido – ou sobre a parcela de desconhecido que há na experiência cotidiana da vida. Ler, afirma Santos, “é procurar no visto o que nele ainda há para ver” (2008, p. 146). Por isso afirma a narradora que “é um entardecer singular quando Myriam e Ana têm a luz, que as ilumina apagada; porque, ao crepúsculo, elas estão sempre num contexto de claridade, lendo” (LLANSOL, 2016, p. 82).

Para essa obra, ler é, pois, *mudar de olhar e ampliar* os modos de ver, naquele sentido já apontado por Hans Robert Jauss (1994):

A nova forma [estética] [...] é capaz também de possibilitar uma nova percepção das coisas pré-formando o conteúdo de uma experiência revelado primeiramente sob a forma literária. [...] A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras obras artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana da vida. (p. 53).

Nesse caso, o pano de fundo da experiência estética e o pano de fundo da experiência cotidiana da vida não podem ser concebidos separadamente; unidos é que deixam entrever o imenso potencial de ampliação projetado pelo texto. “Se lermos o acto de ler como gesto ético-estético (o que uma expressão como ‘impostura da língua’ desde logo sugere)”, como propõe Barrento (2016, p. 146), então

estaremos a ler *Um beijo dado mais tarde* em função daquela dupla perspectiva [...] que associa dom poético e a liberdade de consciência, criando, no texto, ‘um espaço para a evolução do possível e, sobretudo, para a emergência do imprevisível. Esse o ponto de encontro desejado da consciência livre com o dom poético. Encontro que, quando se afirma, liquida em nós a apeteência pelos Príncipes e pelo Poder’ (LL, 99). Em *Um beijo mais tarde*, o que é ‘liquidado’ é a dependência da lei do Pai. E o que se ganha é a visão [...] de uma nova imagem do humano. (BARRENTO, 2016, p. 146).

Com efeito, não são seres de carne e osso, cujo destino é sempre a morte, que transitam n’*Um beijo dado mais tarde*. “À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa”, afirma Llansol, “encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida a personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte” (1998, p. 130). Assim, por exemplo, morto Filipe, o pai da narradora principal, restara sempre viva Maria Adélia, a criada, mãe do irmão morto, porque adquirira, no livro, “um corpo de linguagem”. Nesse texto, “ela (a morte) passava porque a sua tristeza não seria alimentada” (LLANSOL, 2016, p. 53).

Mas como escrever um texto que não alimente a tristeza da morte, isto é, amplie o Ser para além das quase infinitas limitações a que se submete na vida e na escrita realista? Barrento responde-nos assim:

Escrevendo-se, o texto amplia o Ser. E fá-lo não por via da memória que nos traz a metáfora velada do que já foi uma vez, mas pelos caminhos do onírico [...], que estruturam o próprio texto, e por meio de uma língua-outra que capta o que está sendo [...] Daqui advém, entre outras coisas, a ‘exigência fragmentária’ desta escrita onírica, à qual não interessa perseguir um passado, mas escolher uma origem. (2016, p. 147).

Os “caminhos do onírico”, traçados por “uma língua-outra” (nas “traseiras da casa”) é onde se situa o interesse desse texto, onde a história da impostura se desfaz para se converter em cena-fulgor: No já mencionado Capítulo III, “A chave de ler”, Témia rasura todas as limitações que regem o mundo dos homens e efetivamente *revisita e refaz* o momento da concepção do irmão, trocando com ele de lugar:

Eu aproximo-me deles [de Maria Adélia e Filipe], estou a subir por eles, e escrevo, no vazio deixado pelo espaço que os separa ‘o vazio do beijo’. Eu não existo ainda, mas, de um olhar trocado entre ambos, corro para o interior desse lenço, de que conheço a cambraia dos sentimentos. [...]
Um lenço de audácia,
frustrada,
na proximidade de um dia longínquo, [...]
momento em que se realiza a troca entre mim e meu irmão - ele é levado pelo movimento da rua, eu sou trazida por uma cor, cor azul, em que o primeiro olhar que vê faz cair, de um dos ramos da árvore da rua a audácia. (LLANSOL, 2016, p. 66-67; espaçamentos da edição.)

E não sendo, pois, a leitura o simples correr de olhos sobre o papel, mas um modo de perceber o lido, retirando-lhe o véu do hábito, também não é só a palavra escrita o objeto da leitura. Lê-se o os o passado, os lugares, os objetos, as situações, as pessoas:

Estes lugares, fontes de inebriamento, eram também lugares centrais do seu medo. A essa casa, e à imagem captativa da mãe, unindo-as, eu sempre chamei castelo nodal do medo. No entanto, quando o medo abria as suas falhas, elas eram fontes pujantes de cenas fulgor. (LLANSOL, 2016, p. 81).

– [...] preparei para Témia um quarto cheio de atenção contemplativa, aureolado pela reencontrar uma cena fulgor numa pessoa.

[...]

– [...] Ando fascinada com os objectos, pequenas e grandes coisas azuis, situações, cenas que caem do fundo da minha voz, banham-se nela, e saem vestidos, suplicando esplendor. (LLANSOL, 2016, p. 73).

Lê-se mesmo a palavra habitual:

O que dizemos habitualmente entre nós, bom-dia, boa-tarde, está frio, não serve. ‘Bom-dia’ é a plenitude do ser maior do que eu, ‘boa tarde’ é o crepúsculo da casa que há-de cair nos meus braços, e com que hei-de lutar; e ‘está frio’ é o espaço do tempo sem contagem. (LLANSOL, 2016, p. 50).

Por extensão, não é do simples *leitor* que aqui se fala, mas dum *legente*, aquele que não recebe o texto de maneira passiva. O *legente*

[é] todo aquele que lê para crescer com os textos, que estabelece pontes entre os textos e os mundos, que pode transformar-se a partir do que lê, agir pela metamorfose. A sua leitura dirige-se não a um futuro abstracto, mas a um devir; aquilo que o texto lhe pode dar é a possibilidade de transformar o que leu em mais pensamento gerador de mais texto [...]. (SANTOS, 2008, p. 163).

N' *Um beijo dado mais tarde*, Témia é legente do passado familiar, desde logo porque, recriando-o e procurando libertá-lo do “círculo de sofrimento da língua” (LLANSOL, 2016, p. 22), isto é, da língua do Poder que coloca sobre o irmão morto uma *língua de silêncio*, torna-se continuadora duma genealogia, *escrevente* duma linhagem que, não sendo de sangue, é, contudo, muito mais viva. Se a “língua congelada é o maior temor da rapariga” (EIRAS, 2000, p. 25), é porque essa língua corresponde à “língua silenciante que cristaliza o irmão morto” (EIRAS, 2000, p. 34), “a língua contaminada pelo pecado paterno” (EIRAS, 2000, p. 34). A essa língua, “a rapariga (e toda a escrita de Llansol) opõe uma língua de mobilidade e disponibilidade para a metamorfose, como salvaguarda de um temor criativo” (EIRAS, 2000, p. 25). Sabe ela que “[t]oda língua, enquanto designação que ‘se coloque sobre’ o mundo, é uma impostura temível”, que “falar, escrever, ficcionar arriscam-se a reduzir o mundo a uma linguagem fechada” (EIRAS, 2000, p. 23), mas sabe também que “basear o pensamento no temor dessa impostura liberta a língua da impostura” porque “[a] libertação passa, sobretudo, pela mesma língua, desde que trabalhada na consciência do perigo” (EIRAS, 2000, p. 23). Quer dizer, de sua herança familiar, a rapariga escolhe levar consigo não a impostura, mas o “temor vigilante” duma leitura tão ativa e criadora quanto deve ser a do texto.

Num certo sentido, “[t]ambém o romance ensina a ser lido”, pois “[é] o Texto llansoliano que ‘me’ instrui, a ‘mim’, que também sou como Myriam” (EIRAS, 2000, p. 33):

Nunca olhes os bordos de um texto. Tem que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte é impostura da língua. (LLANSOL, 2016, p. 108).

Para Pedro Eiras, a “aprendizagem prossegue”, assim, “não em Témia, mas naquele que lê e faz sua a aprendizagem de Témia” (2000, p. 34). De sua parte, “o Texto sabe que nada ficará igual; compreende em si mesmo toda a fenomenologia da leitura”, isto é,

[...] a leitura, enquanto aprendizagem, é mais do que mera cognição. É, em primeiro lugar, relação com o mestre de leitura que ‘me’ aconselha, comenta, ‘dá’ o livro. Ele não coloca o livro ‘sobre’ mim, mas abre-o. Abertura é o antónimo de imposição, impostura, e constitui uma chave importante do Texto llansoliano. (EIRAS, 2000, p. 34).

Esse texto, reciprocamente, só se “acende” com a luz que nós, legentes, lhe lançamos: “Acende-lhe a vela da inteligência louca”, respondeu-me. Obedeci-lhe. E pus-me com a luz apagada a meio do texto _____ que entrou na claridade” (LLANSOL, 2016, p. 101). Tamanha é importância do legente neste texto que seu papel vem inscrito graficamente na página: “Esta manhã, lavei a roupa suja de Assafora que sob a sua forma de _____ já não existe; a palavra que falta é a vossa palavra, e vossa está também sob o traço vazio” (LLANSOL, 2016, p. 27).

Estamos aqui, como Wolfgang Iser (1979), diante duma concepção de leitura enquanto processo dinâmico no qual o leitor, tanto quanto o autor e o texto, tem parte ativa. Ao repertório e às estratégias textuais cabe “esboçar” e “pré-estruturar” o potencial do texto; ao leitor, “atualizá-lo” a fim de “construir” o objeto estético. Isso porque “os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor”, o que “equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto” (ISER, 1979, p. 10).

Claro está, por outro lado, que o legente do texto de Llansol não se confunde com o *leitor implícito* de Iser, porquanto não é um “decifrador” de sentidos e estruturas, “não tem por objectivo adquirir competências”. Na verdade, “o que deseja é ensaiar caminhos, o que não significa que o seu modo de ler não evolua, mas essa evolução não é uma soma de competências, de aquisição de protocolos; é transmutação de um modo de ler/ser/pensar; o legente muda com o texto” (p. 165), e “a aprendizagem da leitura é também disponibilidade para a metamorfose do Eu” (EIRAS, 2000, p. 34). Como diz Ana, “No amor de ler, há uma física que serve as direções de mudança” (LLANSOL, 2016, p. 72).

Além disso, uma tal iluminação do texto não corresponde à descoberta duma verdade fixa, como sugere a narradora principal: “Dei-lhes [aos objectos] em troca gomos da verdade e, agora, as imagens do seu suco vesperal: uma verdade móvel.” (LLANSOL, 2016, p. 115). E, se, como observa Pedro Eiras, “[n]o complexo viver do leitor face ao Outro do texto, os sentidos conquistados são apenas impostura, e todas as certezas possuídas sem temor estão fatalmente erradas” (2000, p. 34), também não poderiam ser unívocas as leituras de mundos que esse texto suscita. Como afirma José Augusto Mourão (2003), ler essa obra “é afirmar os seus afectos intemporais não uma maneira de responder a um contexto” (p. 193). Num sentido afinado a esse, Maria Etelvina Santos sublinha que “a realidade mostrada no texto llansoliano” não é uma “descrição ‘possível’”, mas uma descrição “virtual” do mundo. Ora, se “o texto descrevesse uma realidade possível (verosímil, no plano da ficção), essa poderia ser da mesma natureza da realidade, mas não teria a eficácia² dela”, quer dizer, não teria uma dimensão tão “crítica e operante ajudando a definir novos valores consensuais, e ser considerada como mais uma proposta a avaliar na alteração de paradigmas”. Em última análise, ensaiar essa virtualidade pode ser mais real do que ensaiar qualquer verosimilhança relativamente à realidade” (SANTOS, 2008, p. 114).

Esse texto (*Um beijo mais tarde*, particularmente, mas extensivamente também todo o texto llansoliano) solicita-nos

antes de mais abandonar ‘os lugares comuns da cultura’, [...] a ideia de narrativa e a ideia de clausura que lhe está associada, para entrar numa forma de escrita, que é uma arte de laboratório e de alquimia, sem os bordões e os códigos a que habitualmente recorre para entrar numa trama narrativa com princípio, meio e fim; o terreno agora é não vedado, a linearidade discursiva vem ferida de morte; quem entra neste terreno deve saber que a ideia de mutação invade a escrita marcada por mutações permanentes [...]. (MOURÃO, 2003, p. 192).

Mais do que isso: convida-nos a perceber que “[n]ão, o mundo não funciona como as árvores nem como a lógica binária [...]. A natureza furta-se à organização da árvore-imagem do pensamento, e também essas coisas que são os pensamentos, na medida em que criam, em que transportam o novo” (MOURÃO, 2003, p. 192).

N’*Um beijo dado mais tarde*, aquilo que a apologia à leitura realiza é também essa espécie de solicitação, convite ao exercício contínuo e renovado de ler e de registrar o lido através da escrita, em suma, de estar sempre a desaprender um modo de ler/perceber para aprender outro e, com ele, travar contato com o desconhecido que sempre nos aguarda à frente. Como diz Myriam a Ana, “– vamos à página seguinte e deixemos esta aberta. Há, numa outra, um jovem desconhecido que nos espera” (LLANSOL, 2016, p. 72).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRENTO, João. A origem de ler (Posfácio). In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Porto: Assírio e Alvim, 2016.

BARTHES, Roland. *Aula* [1978]. São Paulo: Cultrix, 1989.

Maria Gabriela Llansol e a rapariga que temia a impostura da língua. In: *Actas do colóquio Lusophofe History, Literature and Culture Conference*, Universidade de Santa Barbara, Califórnia, 13 e 14 de Abril de 2000.

GUSMÃO, Manuel. Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol. In: _____. *O fulgor é móvel*. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Roma Editora, 2003. p. 13-23

GUSMÃO, Manuel. Partilha generosa do que é misterioso. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1991.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. “Para que o romance não morra”. In: _____. *Lisboa-leipzig 1: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. Na margem da língua, fora da literatura. In: _____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 7-17.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Porto: Assírio e Alvim, 2016.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.

LOPES, Silvina Rodrigues. Ficção: Des-posseção. In: _____. *Teoria da des-posseção* (Sobre textos de Maria Gabriela Llansol). Lisboa: Averno, 2013, 79-89.

MOURÃO, José Augusto. Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol. In: _____. *O fulgor é móvel*. Em torno da obra de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Roma Editora, 2003, p. 13-23.

SANTOS, Maria Etelvina. Eu leio assim este Texto. In: _____. In: *Como uma pedra-pássaro que voa*. Llansol e o improvável da leitura. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

SEIXO, Maria Alzira. Para uma tipologia do discurso ficcional. (Pensando a obra de Maria Gabriela Llansol). In: _____. *A palavra do romance*. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986 p. 28-33.

Recebido para avaliação em 21/07/2021
Aprovado para publicação em 09/01/2022

NOTAS

1 Doutoranda em Letras – Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Seus principais interesses incidem sobre os estudos narrativos e o romance português dos séculos XX e XXI. Em 2020, defendeu dissertação de mestrado intitulada *Finisterra e os modos de povoar uma paisagem: estratégias de configuração da perspectiva narrativa*. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-2866-7053>. E-mail: giseleseeger@gmail.com.

2 A noção de “eficácia”, Santos toma-a de Peirce: “Um X virtual (em que X é um substantivo comum) é algo que, não sendo X, tem a eficácia (*virtus*) de um X. Este é o verdadeiro significado da palavra, mas é muitas vezes confundido com ‘possível’ (*potential*), que é quase o seu contrário. Porque o X possível é da mesma natureza que o X, mas sem eficácia real. Uma velocidade virtual é algo que não é uma velocidade, mas é um deslocamento” (Peirce, 1978: p. 261 *apud* SANTOS, p. 114).