

# ESCREVER OS SINAIS: VERGÍLIO FERREIRA EM *INQUÉRITO ÀS QUATRO CONFIDÊNCIAS*, DE MARIA GABRIELA LLANSOL

**Jonas Miguel Pires Samudio\***

 <https://orcid.org/0000-0002-6766-0973>

**Como citar este artigo:** SAMUDIO, J. M. P. Escrever os sinais: Vergílio Ferreira em *Inquérito às quatro confidências*, de Maria Gabriela Llansol. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-16, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15893

**Submissão:** 14 de fevereiro de 2023. **Aceite:** 31 de maio de 2023.

**Resumo:** O ensaio parte da presença de sinais escritos de Vergílio Ferreira, em *Inquérito às quatro confidências*, de Maria Gabriela Llansol. Tal presença visa, nas palavras da autora, auxiliar Vergílio em sua travessia pela morte e traz, ao livro de Llansol, referências a duas de suas obras: *Aparição* e *Para sempre*, a partir da referência às personagens Sandra e Cristina, respectivamente. Pretendemos, a partir do método barthesiano explicitado pelas noções de biografema e *punctum*, realizar uma leitura dessa presença como modo de acolhida e amplificação dos sinais de Vergílio Ferreira por meio da proposição da escrita llansoliana: acolher, do outro, seus sinais e dar-lhe um corpo de fulgor e de escrita.

**Palavras-chave:** Romance português. Biografema. *Punctum*. Maria Gabriela Llansol. Vergílio Ferreira.

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: [alfjonass@yahoo.com.br](mailto:alfjonass@yahoo.com.br)

■ **E**m *Inquérito às quatro confidências*, de Maria Gabriela Llansol (2011d), pretendemos ler os sinais escritos, as signografias – como Llansol os nomeia – de Vergílio Ferreira, seus “biografemas”, noção importante em nossa leitura, que tomamos de Roland Barthes.

No prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, o autor explicita:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, algumas inflexões: digamos “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar [...] algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma (Barthes, 2005, p. XVII).

Tratamos de ler os sinais como restos escritos de Vergílio Ferreira presentes em *Inquérito às quatro confidências*, por parecer-nos que são esses sinais, e não o ser civil passível de biografismos, que interessam à textualidade llansoliana, pois “a vida da carta faz um relato minucioso dos acontecimentos presenciáveis, tentando a biografia. Eu esquivo-me a essa maneira de pensar, e tento outra” (Llansol, 2011d, p. 78). O texto de Llansol tenta, talvez, elaborar a construção de uma “autobiografia espiritual – um indício, uma prova do sublime trazido para a cabeceira da minha cama, que desfaço” (Llansol, 2011d, p. 111).

Nos sinais de Vergílio Ferreira – o álbum de fotografias de *Aparição* e a carta para Sandra de *Para sempre* – escritos em *Inquérito*, lemos restos dispersos de sua escrita, intensidades acolhidas pelo texto llansoliano que, ao fazê-lo, lhes dá um lugar de fulgor, segundo a própria terminologia de Maria Gabriela Llansol.

Os sinais que lemos: “fiquei ao lado de Vergílio que, quando interrompia o diálogo com a juventude da Cristina e da Sandra, se ‘metia comigo’ a propósito” (Llansol, 2011d, p. 18); sinais do diálogo entre Vergílio, Cristina e Sandra, personagens dos livros *Aparição* e *Para sempre*, respectivamente<sup>1</sup>. Cristina e Sandra, contudo, não são as protagonistas dos romances *Aparição* e *Para sempre*; estando mortas, são as interlocutoras dos narradores-protagonistas, Alberto e Paulo, e, de certa forma, elas sustentam, por sua presença-ausência nos romances, a própria presença-ausência da morte, encarada como absurdo e perda, absurdo e perda confrontados pela ficção, a partir da qual os narradores apresentam sua resistência a ela. Resistência que, em certo sentido, parece ser a da textualidade de Llansol em relação à morte de Vergílio Ferreira – responder a seu pedido “Ajude-me a atravessar a morte” (Llansol, 1997, p. 7), “vê-lo como figura” (Llansol, 1997, p. 8) –, ainda que, desde seus pressupostos, a técnica e a realização de Ferreira e de Llansol se deem de modos diversos.

Assim lemos a súbita aparição de Cristina, em meio ao encontro e à apresentação das personagens femininas Ana e Sofia, suas irmãs:

*E eis que chega a tua hora, Cristina. Terias tu já dito alguma coisa? Não me lembro. E que dissesses? O que tens a dizer as palavras não o sabem. Nem o lugar. Nem a hora. Tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina. Súbita aparição, foste surpresa em tudo para todos. Sim, eu sei. Já o sabia quando te conheci* (Ferreira, 1971, p. 29).

<sup>1</sup> Sandra é, igualmente, personagem do romance *Cartas a Sandra*, romance inacabado do autor. A respeito desse romance, e da personagem, Vergílio Ferreira (1993, p. 377) afirma: “Dispersei Sandra por outras figuras femininas, era agora a altura de a esgotar por fim e rasurá-la da imaginação”.

A narrativa leva-nos dessa aparição à outra, a da morte absurda de Cristina: criança vitimada por um acidente de carro que, em seus instantes últimos, é vista pelo narrador como uma aparição da música que não cessa de ser produzida, no limite do gesto e do silêncio de quem não o encontra em sua realização concreta: “na dobra do lençol tu sentias o teu piano, tu tocavas, Cristina, tu tocavas para ti e para mim. Música do fim, a alegria subtil desde o fundo da noite, desde o silêncio da morte. E eu ta ouço ainda agora, Cristina” (Ferreira, 1971, p. 29). Essa última imagem torna presente a “evidência da arte”: “escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos o que fulgurou e morreu” (Ferreira, 1971, p. 136), evidência que, por meio do “para ser”, possibilita, como desejo, um “equilíbrio interior” do “EU”, que se refere à

*[...] evidência de que sou eu que me habito, de que vivo, de que sou uma entidade, uma presença total, uma necessidade do que existe, porque só há eu a existir, porque eu estou aqui, arre!, estou aqui, EU, este vulcão sem começo nem fim, só actividade, só estar sendo, EU, esta obscura e incandescente e fascinante e terrível presença que está atrás de tudo o que digo e faço e vejo – e onde se perde e esquece. EU! Ora este “eu” é para morrer. Morre como a intimidade de uma casa derrubada. Sei-o com a certeza absoluta do meu equilíbrio interior. Mas como é possível? Agora eu sou essa intimidade, agora eu sou o seu espírito, a sua evidência* (Ferreira, 1971, p. 34).

Tal equilíbrio, fruto de uma evidência, seria uma certeza existencial de individualidade e identidade, também vista no diálogo de Alberto e Ana, em que essa vê que “não é possível morrer”, pois “havia outra, outra, profunda” Cristina, e “eu via-a, eu vejo-a” (Ferreira, 1971, p. 159):

*– Mas, Ana, tudo isso é violentamente absurdo. Não é preciso falar-lhe do que a ciência nos demonstrou, e a biologia, e o mais que você sabe. É idiota falar-lhe nisso, porque isso é já o nosso sangue, é já a nossa evidência, é já ridículo falar disso. Há um equilíbrio interno, há a flagrante certeza de que o homem é humano* (Ferreira, 1971, p. 160).

*Aparição* parece-nos uma busca empreendida para gerar o “equilíbrio interior”, a coincidência entre a evidência inicial e a final coincidentes de uma vida – uma sorte de um “EU” persistente –, e que aparece na morte: “o que sei é que esta evidência inicial nos espera no fim de todas as conquistas para que o ciclo se feche [...]. Não me pergunteis como consegui-lo, não me pergunteis. O que é evidente aparece” (Ferreira, 1971, p. 188).

Já em *Llansol*, há uma “evidência enigmática” e, com isso, “de repente o equilíbrio interior é outro...” e corresponde ao esforço de “encenar um pensamento inaudito” (Llansol, 2011d, p. 105), que perpassa pelo álbum em que aqueles que morreram vivem “ainda na memória dos que [os] conheceram” (Ferreira, 1971, p. 36), como vida que persiste “para mim porque te sei. Como os retratos do álbum de tia Dulce” (Ferreira, 1971, p. 36).

Vergílio se coloca, na seguinte cena de *Inquérito*, em diálogo com Gabriela. Ele, em um gesto de pressa por ler fragmentos de *Aparição*; ela, impaciente por querer arear as quatro painéis de cobre das confidências:

*– Também há um álbum de fotografias na APARIÇÃO – diz-me ele, a meio do corredor: – Não se lembra?*

– Não.

– Posso ler-lhe?

– Pode – digo renitente.

“Como os retratos do álbum da tia Dulce...” (Pausa).

“são hoje o nada integral, absoluto, pura ausência, nada – nada? Eis que a tua longa viagem para a vertigem das eras, para a desapareção do silêncio dos milénios. Sim, agora vives para mim, por que te sei” (Pausa).

– Vergílio, esperam-me as bacias de cobre por arear – tento interromper.

“Boa tia Dulce! Assim eu te relembro não bem pelos teus gestos e palavras, mas pelo que aí resoava da gravidade de tudo. Assim...”

– Vergílio...

“[...] eu esqueço esse teu intransigente apetite, as más digestões consequentes e a magnésia e os clisteres, a tua boca aguda em conveniência, a gula com que recebias os nossos beijos” (Pausa).

– Só mais isso...

“e eu tenho agora aqui à minha frente como o espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam...” (Pausa).

Agora são os cobres (deixo de o ouvir),

as bacias velhas já gastas pelo tempo que as embelezou. São quatro – autênticas painéis de confidências que eu vou limpar [...] ouvindo aquelas páginas lidas a cair pelas cascatas abertas na parede do corredor (Llansol, 2011d, p. 100-102).

Entre pausas e o desejo de não ouvir, Llansol e Vergílio leem um fragmento de *Aparição*; sublinhamos que o que interessa ao texto llansoliano não são as obras de Vergílio Ferreira citadas, mas aquilo que elas manifestam como a afirmação incessante: “o Vergílio terá sempre que escrever” (Llansol, 2011d, p. 8), o movimento de escrever, o qual não cessa. Outro dado é curioso: a leitura do fragmento é motivada, conforme seu início, pelas fotografias, que, por sua vez, seriam resposta para o mergulho no “álbum de escrever” (Llansol, 2011d, p. 99), o texto que “chamo [...] a fotografia” (Llansol, 2011d, p. 100).

Vergílio acompanha a escrita e traz ao texto, diretamente, fragmentos de *Aparição*, título grafado em maiúsculas. Há, contudo, pausas, de silêncio e de impaciência, e não há, nos trechos lidos, elementos que reportem aos retratos do álbum; a leitura de Vergílio, ao fazer pausas, não segue a própria linearidade do trecho a que remete. Ele pausa, pois, talvez, começa a perceber que

[...] nessa ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma alma crescendo (Llansol, 2000, p. 45).

Sua leitura pausa por sobre as páginas, reescrevendo o trecho da apresentação do álbum de retratos de tia Dulce, como transcrevemos (enumeramos os elementos sublinhados com vistas a mostrar a leitura não linear de Vergílio Ferreira, tal qual aparece em *Inquérito às quatro confidências*):

*[2] e são hoje o nada integral, absoluto, pura ausência, nada-nada? Eis que começa a tua longa viagem para a vertigem das eras, para a desapareição do silêncio dos milénios. Sim, agora ainda vives para mim porque te sei.*

*[1] Como os retratos do álbum da tia Dulce...*

*[3] Boa tia Dulce! Lembro-te. Era irmã do meu avô [...]*

*Assim[4]eu esqueço esse teu intransigente apetite, mas más digestões consequentes e a magnésia e os clisteres, a tua boca aguçada em conveniência, a tua vingança contra a idade nessas maledicências secretas com a tua amiga Inocência, a do falatório beato, as tuas intrigas com as criadas nos sa-guões familiares [...] a ganância com que defendias o teu pecúlio de tostões, [5] a gula com que recebias os nossos beijos, que era a prova de que “não tínhamos nojo de ti” – assim eu esqueço tudo, e o que te resume, boa mulher, é esse teu velho álbum de fotografias, que tanta vez me explicaste por saberes que eu já conhecia a vertigem do tempo e me legaste depois para “o guardar” [6] e eu tenho agora aqui na minha frente como o espectro das eras e das gentes que já mal sei e me fitam ainda do lado de lá da vida e me querem falar sem poderem e me angustiam como o olhar humano do Mondego dias antes de o António o matar (Ferreira, 1971, p. 36-37).*

A memória da leitura reconstrói outra relação com o livro, marcada por pausas e por um olhar errante e disperso; se à perda da memória corresponde o nascimento da “necessidade da visão” (Llansol, 2011d, p. 103), o retorno a seu livro aponta para o fato de que sua “memória está cheia” (Ferreira, 1971, p. 91); e, mais do que repetir, cabe, a essa nova experiência, a leitura que promove o encontro com a imagem e o novo, e não aquilo que se recebeu como memória dos mortos que permanecem vivos porque “eu [os] sei”; tal como se dá em *Aparição*, no momento que, de fato, o álbum é aberto e apresentado ao leitor por Alberto:

*Subitamente, no meio da livralhada, descubro o álbum da tia Dulce. Estou cansado e sento-me. É um álbum velho, pesado como o tempo. A capa arredonda-se em almofada, com uma dama antiga, em tons verdes e brancos, segurando no regaço um leque fechado. Cinta instantânea, seios pequenos, um olhar enviesado de galanteio clandestino. As folhas cartonadas só se passam devagar; e em cada face de folha, só um ou dois retratos. Vida efêmera, tão breve. E aí, o sonho invencível da solidez, de uma unicidade eterna. [...] Cerro os olhos e sei de novo que toda essa gente morreu. Mas o que mais me perturba é pensar que o rasto dessa gente está suspenso de mim. Porque eu tenho ainda uma pequena notícia da sua vida, o eco apagado do que foi a massa complexa do seu ser e sentir. A tia Dulce contou-me. E foi como se ela própria se dobrasse à piedade por essa gente desaparecida e quisesse que alguma coisa perdurasse (Ferreira, 1971, p. 134).*

Em *Aparição*, o álbum cumpre a função de manter a vida dos mortos, a sua memória, à medida que o narrador traz de volta à sua memória aquilo que lhe foi contado pela tia Dulce; ele é feito, pelo gesto dela, o herdeiro responsável pela continuação da vida daqueles que, mortos, são retratos solitários, imagens fixas que portam um passado transformado em palavras, e, por que não, em ficção e imagem. Imagem englobante da cena: no meio dos livros, um álbum que também se parece com eles, que deve ser folheado, olhado cuidadosamente para que os “ecos apagados” da memória se façam, como a tia o fez ao contá-los, ficção, para que algo do outro, que agora é imagem, perdure.

Já em *Inquérito às quatro confidências*, o álbum de escrever não é um esforço solitário e melancólico para reencontrar, na “pequena notícia da sua vida”, no “eco apagado”, a “vida efêmera, tão breve”, o “sonho invencível da solidez, de uma unicidade eterna”, que, perdidos, são causa de emoção, piedade e certeza da impotência de refazer os rastros dos que se foram. O esforço realizado por Llansol é o de convocar para atos de recomeço, de escrever “sem ressentimento” (Llansol, 2011d, p. 134) para encontrar “saídas viáveis da entropia” (Llansol, 2011d, p. 71), a desordem “da volta sobre si mesmo” (Houaiss, 2001).

Os retratos que aparecem na textualidade, antes de reportarem à melancolia de um passado perdido e que se perde, inexoravelmente, cada vez mais, são janelas abertas, imagem que sublinha a abertura ao espaço que se expande aos olhos:

*Como estou longe de escrever o que sinto, empurrei a porta depois de ter sentido na mão o seu selo. Há o álbum da casa sobre a mesa da sala de jantar. Está aberto no retrato de uma janela, e penso que não penso, e vejo que penso* (Llansol, 2011d, p. 42).

Voltamo-nos para a edição brasileira de *Inquérito às quatro confidências*, publicada pela Editora Autêntica, em 2011; nela, fac-símiles do diário, fotos da planta Filomena do nó e do lugar de trabalho de Sintra. Mais que as outras, na página 172, uma foto, que registra um encontro entre Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol, chama-nos a atenção e convida-nos a depositar sobre ela nossa leitura. Afirmamos ser uma leitura da fotografia, pois não nos propomos a descrever o objeto fotográfico, nem mesmo a comentá-lo do ponto de vista técnico ou estilístico, mas a explicitar um pensamento da imagem conforme o modo como, seguindo Roland Barthes, ela nos afeta. Para isso, temos como princípio operacionalizador a noção de *punctum*, desenvolvida pelo autor em *A câmara clara* (2012), cotejando a leitura com *Inquérito às quatro confidências*.

No texto, Barthes (2012) propõe-se a realizar uma fenomenologia da fotografia que não desconsidere o afeto, entendendo-a como objeto artístico produtor de sentido; ele compreende que, nela, realizam-se, em copresença, dois elementos. O primeiro, chamado de *studium*, é aquele que se procura conscientemente, por oferecer um afeto médio; ele mobiliza um interesse vago, é “um investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”, pois, pelo *studium*, “me interesse por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente [...] que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações” (p. 31). Pelo *studium*, podem-se compreender as intenções do fotógrafo (p. 33). O segundo, que mais nos interessa, é o *punctum*, que quebra o *studium*. Ele

*[...] parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...] as fotos de que falo são, de fato, pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis. [...] punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela me punge (mas também me mortifica, me fere)* (Barthes, 2012, p. 31-33).

Esse, por vezes, é um detalhe (p. 47) que pode preencher toda a foto (p. 49). Assim, voltamo-nos a pequenos punções da fotografia que nos atingem e pedem leitura.

“Vergílio, não fechamos os olhos, lembra-se?”, e a imagem recuou: – Sou vós – disse-nos ela: – Dizei. – E dissemos” (Llansol, 2011d, p. 28). E ainda vemos a cena, seu “sou vós” textual, sua vida: “uma natureza morta, uma paisagem – e com mais razão ainda um retrato – têm uma vida interior própria que seu invólucro exprime” (Lévinas, 1998, p. 64). Não a descrevemos, queremos “tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas” (Merleau-Ponty, 2013, p. 52); por ela, avistamos e somos tocados, tocando, com nosso corpo, a abertura que permite, pela luz que a inaugura, ver a “evidência enigmática” (Llansol, 2011d, p. 24) sobre a mesa:

*Esta é a hora em que escrevo ao sol que está ao meu lado.  
Entre as seis e as sete da tarde – aproximadamente –, a minha secretária fica rodeada de luz que regressa em fulgor para a janela levando as minhas mãos muito próximas do meu coração e do meu pensamento. Sinto-me no exterior como se estivesse fisicamente no exterior, incluindo árvores, poetas, animais, afectos, o próprio exterior (os exteriores a mim entrando em mim), até que a luz baixa e a penumbra me volta o olhar para os quadros que estão de frente, e são reais. Estou no meu território, fora da força bruta e reactiva que arrasa o mundo ou, melhor dizendo, olhando para a sombra com que cai na minha mesa de trabalho (Llansol, 2011d, p. 72).*

Mesa, entrelugar de encontro e de trabalho, e em que se encontram as mãos, os sinais, dos que escrevem, misturando sua imagem à penumbra, luz e presença: “minha mesa de trabalho [é] um vasto fulgor de teatro” (Llansol, 2011d, p. 87). Há uma luz de fulgor que, aparentada com o sol do fim da tarde, inaugura a mesa da escrita. Há sol que, baixando, modula o olhar, o ver e a manifestação do espaço exterior, que, mais que situar a dinâmica em uma dialética dentro-fora, é o único existente: no sentir, no físico, no interior, apenas o exterior é banhado pela luz que inclui quem escreve entre árvores, poetas, animais, afetos; exterior vivido como atravessamento que toca as imagens que habitam o lugar da escrita, experiência do fora que se dá ao olhar que se volta para as sombras na mesa de trabalho.

A clareira, pois, é lugar de escrita que invade e atravessa a mesa: o exterior invadido e lido pela luz, evidência que revela o espaço da abertura:

*Designamos esta abertura, que garante a possibilidade de um aparecer e de um mostrar-se, como a clareira. [...] Evidente é o imediatamente compreensível. Evidentia é a palavra com que Cícero traduz a palavra grega enárgeia, interpretando-a na língua romana. Enárgeia, em que fala a mesma raiz que em argentum (prata), designa aquilo que brilha em si e a partir de si mesmo e assim se expõe à luz.*



*Na língua grega não se fala da ação de ver, de videre, mas daquilo que luz e brilha. Só pode, porém, brilhar se a abertura já é garantida. O raio de luz não produz primeiramente a clareira, a abertura, apenas percorre-a. Somente tal abertura garante um dar e um receber, garante primeiramente a dimensão aberta para a evidência, onde podem demorar-se e devem mover-se* (Heidegger, 1991, p. 77-78).

Demorar-se e mover-se do dar e do receber, à luz da evidência: “esse método de pintofotografar tem a vantagem de dar imediatamente (*sublinha*) uma imagem positiva, mas não se presta à multiplicação de cópias (*sublinha* e acrescenta *oh!*)” (Llansol, 1998, p. 42, destaques no original). A luz na clareira da imagem, movimento e expansão, luz que atravessa o texto pela mão e pelo pensamento. Na língua grega, não há o ver. É preciso, pois, uma língua assentada na clareira, como “pulsão da escrita, / luz preferida” (Llansol, 2003, p. 31), que percorre a generosidade do encontro, a imagem que se vê.

Demorando-se e movendo-se nesse dar e receber da imagem na fotografia, o texto nos mostra, “para lá da mesa em que escrevo, para lá da janela aberta” (Ferreira, 1971, 1985), o pedido realizado a mãos postas e juntas: “quando eu me for, feche o meu texto” (Llansol, 1998, p. 7), pedido respondido no ressoar da escrita e do encontro: “sento-me à mesa onde – houve um momento –, Vergílio se sentou e disse: – ‘Aqui escreveria’” (Llansol, 2011d, p. 129). Então, a partir do encontro de sinais, o seu texto, na textualidade de Llansol, é não um lugar de futuro condicional – “escreveria” –, mas, sobretudo, de acolhida e de partilha, acolhida de seus sinais e endereçamento aos que os lerem, na partilha do lugar em que se senta, posiciona-se para receber o *daïmon* da escrita, o sopro que atravessa quem se põe à mesa para escrever: prontidão para “o facto de ler identificada com o legente que se estende [...] ao lado da que escreveu” (Llansol, 2011a, p. 2). Acolhida do *daïmon* por Vergílio Ferreira, sentado defronte à mesa no jardim, conforme o testemunho:

*Diante de uma janela baixa, estava posta uma mesa de jardim. Vejo o Vergílio, no meio das explicações, dirigir-se para a janela e sentar-se à mesa, defronte do jardim. Só disse que ali escreveria. Calámo-nos. Não havia qualquer objecto sobre a mesa. Não havia obviamente nem lápis, nem papel, mas o corpo do Vergílio colocou-se espontaneamente na postura de escrever, com o rosto ligeiramente lançado para o verde do jardim. Era a presença do daïmon sonoro grego* (Joaquim, 1996, p. 171).

A experiência de escrever requer acolher, posicionar-se para receber. Acolher como se acolhe um sopro amante, posicionar-se como quem espera e se prepara para uma partilha, para um gesto de comunhão incomum: receber da mesa os nomes da nova comunidade, aquela que vem – como o gato, figura que, na “cena fulgor” da fotografia, olha e caminha em direção a quem a vê:

*De facto, para principiar a escrever, eu pedira à minha mesa de trabalho um nome. O nome de uma figura existente – e ardente. Sem os nomes dos membros da comunidade virtual*

*que têm a sua morada no texto, como dar início à escrita?* (Llansol, 2011d, p. 82).

É a mesa da escrita quem dá os nomes, participando desse início de uma comunidade virtual, em que têm lugar todas as formas vivas. Também os animais: o gato que vem é figura da comunidade que, passando pelo encontro entre



os sinais de Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol, e entre outros escritores e companheiros filosóficos, encontram-se à mesa de uma comunidade inessencial, aberta ao seu dom de singularidade “incomunitária”: “decisiva é, aqui, a ideia de uma comunidade *inessencial*, de um convir que não concerne, de modo algum, a uma essência” (Agamben, 2013, p. 27). Comunidade de figuras, em Llansol (2011b, p. 49):

*Penso que, para atravessar o tempo, eles de fato não podem estar nem vivos nem mortos e, portanto, não podem estar sujeitos a uma lei de acabamento da própria vida... Eles têm um traço de eternidade, nem são individuais, nem são universais, nem estão com ninguém, nem estão completamente sós.*

Essa comunidade convoca as formas do *vivo* a novos nascimentos pela escrita que nomeia, no espaço escritural, para que se continuem os textos a partir dos encontros que não se deram e que, contudo, continuam chamando. É uma comunidade que, ainda que se constitua para fundar a alegria e fazê-la chegar a todos os mundos, não desconsidera que o *pacto de bondade* passa pelo gesto de acolhida do texto daquele que morre, acolhida que se põe a pensar a morte e os sinais que, como o álbum de retratos que é aberto, são dispostos sobre o texto do outro para serem lidos de outro ponto de vista:

*Quando, mais tarde, quis ajudar Vergílio Ferreira a morrer, não poderia encontrar um viático mais pertinente. Dar-lhe-ia um olhar à cão. Um performativo para atravessar o emaranhado de hesitações que o acometera nas fragas da vida. Ele leu o texto, várias vezes, sem poder saber que estava a receber o futuro que vinha ao seu encontro. Tanto o seu corpo o havia pensado que fora chegada à altura de, verdadeiramente, o pensar (Llansol, 2002, p. 239).*

O texto porta uma forma futurível. Traz a linhagem e o chamado à metamorfose, que envolve, também, aquele que se ajuda a morrer, a completar a travessia de sua morte, no olhar de uma figura singular despossuída e inessencial, partícipe, no texto de Llansol, de uma comunidade inconfessável dos que partilham seu lugar na morte, como afirma Blanchot (2013, p. 21) acerca da proximidade com outrem que se distancia morrendo: “tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade”. O gato que passa à sua forma figural, quando os encontros serão possíveis e a morte terá sido mais um amoroso traço de silêncio que se impõe ao redor do texto do outro: no face a face das figuras, escrita e pensamento que convidam a continuar, a avançar no território do texto, a “garantir a respiração harmônica e metódica do meu corpo nascido para perdurar” (Llansol, 2011c, p. 127).

Assim, considerando que “escrevo-o como se fotografa” (Llansol, 2002, p. 42), dizemos que, como a escrita, em Platão, é *phármakon*, remédio e veneno para a memória, a fotografia também apresenta seu paradoxo: ao mesmo tempo que revela um aqui e um agora de um acontecer captado pela lente do fotógrafo, a foto mostra que essa cena está perdida, e mais, rasga na cena daquele que vê a foto – sobretudo se ele se liga a ela por laços de afeto singular – elos de ausências-presentes.

Referindo-se a isso, Roland Barthes (2012, p. 14) afirma que a “foto é inclassificável”: traz consigo seu referente – que é irrepetível – ao mesmo tempo que “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre

invisível: não é ela que vemos” (p. 15). Assim, cabe vê-la “não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (Barthes, 2012, p. 28). A imagem fotográfica, pois, ao mesmo tempo que preserva a cena, a destina ao desaparecimento ou, mais, a mostra como o mais desaparecido que aparece e atinge quem a contempla. Como Cristina em sua aparição.

Depois desse diálogo com alguns sinais de *Aparição*, nos voltamos para os de *Para sempre*: e, se “Para Sempre é inquestionavelmente uma carta de amor” (Seara, 2016, p. 241), o fazemos considerando a carta que o narrador, Paulo, deseja enviar a sua esposa, Sandra. Carta desejanse de endereçamento, e que, em *Inquérito às quatro confidências*, também se faz presente sobreimpressa. De fato, na primeira página desse livro, há a marcação textual da carta, marcação que, por sua vez, recorda que, em toda carta, o cabeçalho diz de um passado – ainda que recente – em que se deu a escrita. Local e data estão presentes como forma de dar concretude ao momento em que alguém, desejoso de dirigir-se a outrem, escreveu. Em *Inquérito*, por sua vez, lemos, na primeira página:

### *Finais de janeiro de 1994*

*Eu vou.*

*Este eu vou é como o cabeçalho de uma carta.*

*Eu vou,*

*o meu mundo “moderno” é perturbante. Só no fim do texto eu o deveria dizer, mas o fim do texto é imprevisível – estaca subitamente. Fica dito [...] Parece-me que Herbais está agora em toda a parte da casa, e que um poço profundo habita Sintra. Trago meias curtas muitas vezes, este inverno. Mal cobrem os tornozelos. É sendo criança nos pés que entro no meu mundo “moderno” (Llansol, 2011d, p. 5).*

“Eu vou”: o cabeçalho de uma carta. Cabeçalho que desloca tanto a ideia de “fim” de algo já ocorrido – finais de janeiro de 1994 –, quanto de “fim” futuro, pois o fim do texto é o imprevisível da leitura. Desloca-se o passado e abre-se o tempo-aqui: “eu vou” a “Herbais”, que é um “poço profundo” em Sintra, lugar em que se assiste a um começo: a criança que vai nascer no “eu vou” do texto. O “mundo ‘moderno’” é menos uma constatação “perturbante” que a possibilidade a que se entra com os pés infantis e descobertos, os quais vão trilhar até “daqui a milhões de anos” (Llansol, 2011d, p. 171) o seu escrever “sem medo, sem medo, sem medo” (Llansol, 2011d, p. 171).

Nesse impulso, procuramos, em *Para sempre*, a carta endereçada por Paulo a Sandra, carta perdida que o personagem deseja recuperar pelas palavras: “e subitamente – querida. Subitamente – querida Sandra. Tenho tanta necessidade de estar contigo [...]. Estou só, neste casarão deserto, deixa-me falar já de ti” (Ferreira, 1985, p. 59); e recuperar, também, sua existência antes que, entre eles, tenha se dado o encontro, por uma palavra que devolva, a ele, a vida dela como uma essência recuperável – a memória: “Deixa-me fazer-te existir antes de existires. De que me serve tudo quanto me aconteceu, se me não aconteceres tu? [...] O que me existes neste instante, não é decerto o que fosse. O que me existes é o que em mim te faz existir” (Ferreira, 1985, p. 59-60).

Contudo, a carta não está lá. Ela, talvez, porque ocupa “um lugar num processo que [...] se entende ser o da perda da destinação” (Lopes, 2003, p. 140),

não nos pertença. A correspondência está perdida, apesar de ter sido escrita, e o narrador nos assegura: “eu escrevia-lhe de lá, ela nunca me respondeu, não tive nunca de Sandra uma carta sequer” (Ferreira, 1985, p. 205). Talvez em função dessa falta se situe o esforço desesperado de Paulo à procura da palavra que tudo diga, uma palavra inicial e final coincidente, uma palavra “para sempre”; talvez não o “viveram felizes para sempre”, mas uma palavra que garanta um “viveram para sempre”, de modo que a palavra permita-lhe ter, se não ao mundo que o cerca, ao menos o tempo que o confronta nessa incessante “tarde de calor” em que, atravessado pelo movimento instável da memória, se desenvolve o romance; como lemos na segunda orelha da edição brasileira:

*Para sempre é a busca ininterrupta da expressão; a certeza de que a palavra, instrumento por excelência da comunicação entre os homens, desvenda-se mais totalmente no silêncio. [...] O que dizer quando a hora da morte chega? Como acreditar no fracasso se uma única palavra ressoa no universo inteiro? Essa estranha (mas real) melodia redime o homem frente à morte, revela-lhe que os objetos só estão aí porque recorda-se deles, dota-os de significados através da sua própria existência* (Ferreira, 1985, texto de orelha).

Talvez a palavra almejada pelo narrador, em seus 60 anos, seja aquela que atualize, à véspera da morte, e talvez em certo além-morte, a vida daqueles que partilharam sua existência: sua mãe, Deolinda, a empregada, tia Luísa, tia Joana, sua filha Xana. Também sua vida como bibliotecário, sua juventude, e, com a frieza de Sandra, o frio definitivo de sua morte: uma palavra que os invente e seja, deles, toda a verdade (Ferreira, 1985, p. 68). Mas, para ele, esse momento é menos a certeza da recuperação do passado que um “ponto incerto da minha memória doente” (Ferreira, 1985, p. 205) e, talvez por isso, grande parte do enredo seja não a busca pela palavra essencial para enfrentar a morte, mas a reflexão, o pensamento sobre a palavra. Nisso se situa, de fato, esse sinal escrito de Vergílio Ferreira: descobrir a literatura como um modo de pensar que lhe seja próprio, em um esforço que ultrapassa a metalinguagem, constituindo a literatura de Vergílio Ferreira como seu modo próprio de pensamento.

Lemos em *Para sempre*, em um dos inúmeros diálogos de Paulo consigo, recordando da palavra perdida que a mãe lhe dirigiu antes de morrer:

*[...] mas eu nunca soube a palavra essencial – qual a palavra que é tua para enfrentares a morte? Sempre disse manta em vez de manga, sempre erreí os sons na minha boca.*

*– Tu sabes o que ela disse?*

*sempre disse o que não era de dizer. Estás só, agora, biliões de palavras se transformaram na vida – uma só que soubesses, a única, a absoluta, a que te dissesse inteiro nos despojos de ti. A que a atravessasse todas as camadas de sermos e as dissesse a todas no fim. A que reunisse a vida toda não houvesse nenhum possível da vida por dizer. A que dissesse o espírito de nosso tempo e no-lo tornasse tão inteligível que nem a final o entendêssemos, o víssemos, como se não vê a luz mas só o que ela ilumina. A que redimisse tudo o que enche um viver e nada deixasse de fora como inútil ou desperdício. A que tivesse em si um significado tão amplo que tudo nela significasse e não fosse coisa vã. A que reunisse em si um homem inteiro sem deixar mesmo de fora o animal que também tem de ir vivendo. A palavra final, a palavra total. A única. A absoluta* (Ferreira, 1985, p. 152).

Lemos, no trecho, menos a palavra absoluta do que o desejo do narrador em encontrá-la: “vou fazer-te existir na realidade da minha palavra” (Ferreira, 1985, p. 60); mas se tal palavra é a “palavra que não sei, a palavra certa das coisas, a verdade perfeita de ser” (Ferreira, 1985, p. 163), talvez seja impossível recuperá-la, a não ser somente na doença da memória, como um ponto incerto. O ponto incerto em que vibram todas as palavras, o qual é recuperado, na “imaginação doente” do narrador, em uma palavra que ganha diversos qualificativos: palavra breve, palavra total, palavra absoluta, uma palavra dita para Sandra na alegria de uma manhã, no início de sua vida conjugal: “Amo-te [...]. Palavra absoluta no entendimento profundo do meu olhar no teu, palavra infinita como o verbo divino” (Ferreira, 1985, p. 213); a única palavra que “foi tão completa e absorvente, que tudo o mais foi excesso na criação [...]. Ao princípio era a palavra. Eu a soube. E nada mais houve depois dela” (Ferreira, 1985, p. 214). Palavra única e absoluta perdida que, como todas as outras, se desfez ou se alterou e resfriou, e que pode ser alcançada na ficção e na entrega: “ficção que eu invento e a minha entrega absoluta ao que inventei” (Ferreira, 1985, p. 211).

Palavra perdida, carta sem palavras. E “amo-te”, o amor como encontro que precisa da carta: “o amor. Mas há que escrever primeiro uma carta para ele ser plausível. Escrevo. [...] foram três folhas de rascunho, que o amor é tão difícil” (Ferreira, 1985, p. 66). Para Sandra: “escrevi-te uma carta enorme em que me sangrei todo. Disse ‘vou dizer-te tudo’. O que eu disse” (Ferreira, 1985, p. 138). Mas tal carta não é encontrável; nem a de Sandra – que nunca a enviou –, nem a de Paulo, em que teria dito “tudo”. Não há carta, e talvez a palavra “amo-te”, inventada em ficção, seja o que resta de uma palavra essencial e absoluta, palavra perdida no desejo de ser endereçada. “Eu te amo”, frase-palavra que, como afirma Roland Barthes (1989, p. 97), “não quer dizer nada; apenas retoma de um modo enigmático, de tanto que ela parece vazia, a antiga mensagem (que talvez não tenha passado por essas palavras)”, frase-palavra menos dirigida ao outro que a si mesmo (Barthes, 1989, p. 101), carta que perde a destinação.

Frase e palavra, carta perdida que a textualidade de Llansol encontra, entre seus papéis – *sobreimpressão* – como signo biografemático de Vergílio Ferreira na textualidade outra que o acolhe:

\_\_\_\_\_ *entro e, entre os meus papéis, encontrei a carta.*  
*Não a conheço. Depois lembro-me da letra da Christine, e da época dos Contos*  
*do mal errante. Reconheço-a, pois. Guardo-a fora do sobrescrito, e coloco-a num*  
*lugar destacado da casa. [...] A morada continua a emitir a sua ária, as pala-*  
*avras são cada vez mais breves, destinadas a uma carta que não chega a encon-*  
*trar o seu destinatário. Dispersa,*  
*persiste em conversar comigo nas suas partes*  
*fragmentadas,*  
*tentando*  
*recapitular as nossas vidas*  
*numa única vida,*  
*a minha,*  
*a da carta,*  
*a daquela morada.*

*Nunca será nada, mas um corpo em trânsito para o seu estado de imagem*  
 (Llansol, 2011d, p. 77).

Aqui, pois, lemos a vida figural da carta: “corpo em trânsito para o seu estado de imagem”, movimento em dispersão e expansão a partir da memória que aproxima a letra de Christine, a quem Llansol escreveu uma carta, no tempo dos *Contos do mal errante*, livro em que pulsa, vertiginosamente, o *amor ímpar*, figura llansoliana do amor que se abre para fora de si mesmo, fora da relação dual da maioria das “cartas de amor” em que se sangra o todo-eu para o outro – e, talvez, fora de uma visão restrita e melancólica de “amo-te”, a palavra breve de *Para sempre*, que pode ser o único acesso que tenhamos à carta endereçada a Sandra. A carta se faz figura, na textualidade, uma alternativa que confronta a biografia (cf. Llansol, 2011d, p. 78); de certa forma, é uma carta que procura por aquilo que se inscreve no desejo de permanência e metamorfose da escrita: corpo que se faz imagem, sinal e grafia.

Essa carta, sendo via da vida, não alcança seu destinatário; como as de Vergílio Ferreira, que, agora figura, escreve cartas (cf. Llansol, 2011d, p. 76) e ainda não as mostra. Cartas que retomam seu diálogo com Sandra, no texto de Llansol, mas que, antes de serem lidas, esperam pelo gesto de acolhida daquele que, perto de sua morte, fez um pedido: “quando eu me for, feche o meu texto” (Llansol, 1997, p. 7), que pode ser lido como aceite entre os teus os meus sinais, aceite a carta que escrevo, é meu sinal e resto que ainda escrevo; ou: “a rapariga que saiu do texto tem, sobre os joelhos, os cobertores dobrados. Cada um é uma carta, talvez o desmancho do poeta que nasce” (Llansol, 2011d, p. 111), a nos dizer da proximidade do corpo de seu outro estado: como abertura dos mundos no espaço do texto que acolhe os sinais do outro, seu novo corpo de nascimento, aquele que verá, que lhe é prometido por algumas palavras – não a essencial, mas as breves e “sem ressentimento”:

*A carta que me escreveu,  
Vergílio, com a sua letra asifforme,  
não veio pelo correio,  
estava sobre uma pequena mesa redonda sem camilha, e trazia escritas algumas palavras:  
“Vou, finalmente, ver como é”* (Llansol, 2011d, p. 134).

Ver como figura.

A carta para Sandra faz-se, no texto llansoliano, uma figura em que se acolhem os sinais de Vergílio Ferreira para que a ele seja dada uma existência textual, um corpo inteiramente feito de linguagem (Llansol, 1997, p. 7) – do mesmo modo que acolher e folhear o álbum de tia Dulce é modo de hospedar as imagens de seus romances em *Inquérito*. Não se trata de uma vida eterna concebida conforme uma ideia metafísica de céus, ou de alma; antes, a vida da textualidade de Llansol é a da abertura para os sinais, restos biografemáticos, de todos aqueles que dela se aproximam, e a ela os endereçam, e na expansão promovida pelos encontros que se dão entre esses sinais, os corpos que eles sustentam, seus fragmentos dispersos no texto.

E, lendo:

*Recebi, há dias, textos enviados de Belo Horizonte por Lúcia Castello Branco. Dizia-me que trabalhava com os alunos sobre a escrita que, provisoriamente, dá pelo meu nome. Aqui deixo os nomes de quem os escreveu, os enviados: Cristiano Florentino, Paulo de Andrade, Sérgio Antônio Silva. Digo-vos apenas que são fortes, os deles abertos ao meu texto. Como não abrir o meu texto ao deles?* (Llansol, 1997, p. 17).

Vemos que receber os sinais do outro é acolher sua força e abrir-lhe o corpo – “digo-vos apenas que são fortes, os deles abertos ao meu texto. Como não abrir o meu texto ao deles?” – endereçado ao fulgor da escrita, pois é ela, a escrita – “que, provisoriamente, dá pelo meu nome” –, que, pela troca da carta, se dá como terceira pessoa das relações, como abertura do *amor ímpar* aos “nomes de quem os escreveu, os enviados”. E, em *Inquérito às quatro confidências*, se dá a acolhida da carta de outro jovem – jovem como “Cristiano Florentino, Paulo de Andrade, Sérgio Antônio Silva”, jovem como o *mais jovem*, figura de Vergílio Ferreira, e como o Jovem do poema de “Parmênides”, também presente no livro de Llansol – da América do Sul, José. A carta, figura dos que “*começais a vir, dando-me companhia* que eu por nada trocaria” (Llansol, 2011a, p. 4, destaques no original):

[...] essas figuras, ainda fora dos meus livros,  
não sabem se vão rugir \_\_\_\_\_ ou desaparecer.

*Surgem hoje pelo correio,  
vindas de lugares que não imagino, de países onde nem sequer tenho livros  
traduzidos para suas línguas. Onde nunca fui – e provavelmente nunca irei.  
José, que tem o nome do meu pai, escreveu-me da América do Sul; é jovem,  
suponho, estudioso, e considera a minha arte um dom quando, na realidade, é  
um ponto de vista sustentado por uma artesã, com o seu fulgor e o seu desespero.  
Mas compreendo o que ele me quis dizer. E eu mais facilmente lho diria, se  
ele soubesse que, quando li a sua carta, tinha diante de mim um quadro de  
pintura (talvez flamenga), com um grupo aberto de quatro mulheres e um anjo*  
(Llansol, 2011d, p. 156).

E, adiante:

*Vou manter correspondência com esse rapaz – José; vou escrever-lhe cartas.  
Vou recebê-las; vou responder-lhes; vou criar um companheiro de amizade  
escrevendo-lhe diretamente; estará longe de nós, mas reflectiremos sobre as suas  
perguntas como se saíssem de um livro. Na realidade, todos os acontecimentos  
importantes saem de livros. Quero dizer, de uma grafia onde se guarda, se acumula  
e se delapida* (Llansol, 2011d, p. 158).

A carta recebida do jovem, vinda do outro lado do mundo, fala do dom do “ponto de vista sustentado por uma artesã”; dá-se, pois, um momento de passagem entre a voz do outro, aquilo que ele endereça e doa e o livro que está nascendo, o *Inquérito às quatro confidências* e da confidência da jovem que saiu do texto, ou das “quatro mulheres e um anjo”. Os grandes acontecimentos saem de livros e se trocam nas cartas e na amizade, pois “o que importa é que se tenha escolhido a forma-carta enquanto forma de resposta a uma amizade, pois isso assinala que se é ainda parte de uma comunidade” (Lopes, 2003, p. 150) e, aqui, parte, resto e sinal acolhidos na comunidade das figuras.

Também, porta um pedido: leia-me. Um pedido a que, generosamente, o texto responde: “vou manter correspondência com esse rapaz – José; vou escrever-lhe cartas. Vou recebê-las; vou responder-lhes; vou criar um companheiro de amizade escrevendo-lhe diretamente”. Recebendo tais sinais, o texto endereça-lhes uma saída para a solidão, solidão da voz em que vivem os narradores-protagonistas de *Aparição* – Alberto, o professor – e *Para sempre* – Paulo, o bibliotecário. E a saída é, então, a amizade, também a cultivada por Maria Gabriela Llansol e



Vergílio Ferreira, a troca reflexiva e ardente entre as grafias e seus movimentos de metamorfose: armazém de sinais em que se guarda, acumula e delapida. O texto dá à “carta de amor para Sandra” a possibilidade de ser lida, respondida, partilhada, não como palavra perdida, mas como letra endereçada a uma destinação: uma forma de permanência, ainda que breve, no outro lugar, o texto.

**WRITING THE SIGNALS: VERGÍLIO FERREIRA IN *INQUÉRITO ÀS QUATRO CONFIDÊNCIAS*, BY MARIA GABRIELA LLANSOL**

**Abstract:** The essay departs from the presence of written signals by Vergílio Ferreira, in *Inquérito às quatro confidências*, by Maria Gabriela Llansol. Such presence aims, as Maria Gabriela Llansol says, at assisting Vergílio in his traverse through death, and it brings, to Llansol’s book, references to two of her works: *Aparição* and *Para sempre*, by referring to the characters Sandra and Cristina, respectively. We intend, from the Barthesian method explained by the notions of biographeme and *punctum*, to make a reading of this presence as a way of welcoming and amplifying Vergílio Ferreira’s signals through Llansolian writing proposal: to welcome, from the other, their signals and give them a glowing and writing body.

**Keywords:** Portuguese novel. Biographem. *Punctum*. Maria Gabriela Llansol. Vergílio Ferreira.

**REFERÊNCIAS**

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, M. *A comunidade inconfessável*. Tradução Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília, DF: Editora da UnB; São Paulo: Lumme, 2013.
- FERREIRA, V. *Aparição*. Lisboa: Verbo, 1971.
- FERREIRA, V. *Para sempre*. São Paulo: Difel, 1985.
- FERREIRA, V. *Conta-corrente*. Lisboa: Bertrand, 1993. (Coleção Nova Série, v. II).
- HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* [eletrônico]. 2001. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: out. 2023.
- JOAQUIM, A. Durante anos (Posfácio). In: LLANSOL, M. G. *Causa amante: o litoral do mundo*. 2. ed. Lisboa: Relógio d’Água, 1996. p. 167-211.
- LÉVINAS, E. *Da existência ao existente*. Tradução Paul Albert Simon e Ligia Maria de C. Simon. Campinas: Papirus, 1998.

- LLANSOL, M. G. O sonho de que temos a linguagem (diário). *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 143/144, p. 5-18, jan./jun. 1997.
- LLANSOL, M. G. *Ardente texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- LLANSOL, M. G. Amar um cão. In: LLANSOL, M. G. *Cantileno*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 37-49.
- LLANSOL, M. G. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- LLANSOL, M. G. *Na casa de Julho e Agosto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- LLANSOL, M. G. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: Breve Colóquio Intenso da Psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol, 2011a. (Edição Limitada).
- LLANSOL, M. G. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- LLANSOL, M. G. *Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.
- LLANSOL, M. G. *Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011d.
- LOPES, S. R. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SEARA, I. R. A sedução da *ars epistolaris* em Vergílio Ferreira. In: GOULART, R. M. *et al. Vergílio Ferreira em Évora: entre o silêncio e a palavra total*. Lisboa: Âncora, 2016. p. 233-246.