

## Do poema sem-eu ao *Aestheticum Convivium*: (des)construção da autobiografia no drama-poesia de Maria Gabriela Llansol<sup>1</sup>

Érica Zingano

Mestranda em Literatura Portuguesa, USP

### Resumo

Em *Onde vais, drama-poesia?* (2000), a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008) desconstrói o gênero autobiográfico, desviando o foco do EU para o **poema sem-eu**, construindo assim, outras possibilidades para o gênero: ao partilhar a prática de uma escrita erótica com uma comunidade de afetos, composta por escritores de suas leituras íntimas que passam a (con)viver juntos em seu texto, como Emily Dickinson, Robert Musil, Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, Friedrich Hölderlin e Arthur Rimbaud. Estes “poetas mensageiros”, que já vieram, mas que ainda não foram recebidos pela nossa cultura, quando reunidos em um **Aestheticum Convivium**, apontando para uma ideia de linhagem, reescrevem a noção de autoria: a escrita de si, autobiográfica, passa a ser atravessada pela escrita de OUTROS, sobreposição de múltiplas vozes, em variações da alegria.

Quando iniciamos a leitura de *Onde vais, drama-poesia?* (2000), da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008), passamos a desconfiar que há uma espécie de *movimento autobiográfico* que atravessa as primeiras páginas do livro, porque, ao lermos “(...) eu nasci em 1931, no decurso da leitura silenciosa de um poema” (Llansol, 2000: 11), somos autorizados a pensar que esse EU refere-se à própria Llansol, cujo ano de nascimento, 1931, coincide com a data impressa em seu livro. Uma data indiscutivelmente real, que, misturada ao seu texto, nos serve de deixa para identificarmos o sujeito empírico ao sujeito textual, que, assim, passa a se escrever – por isso dizer *autobiográfico*. A graça desse nascimento é que ele dá origem a uma transformação, já que faz com que Llansol passe para o mundo das palavras, tornando-se **figura**<sup>2</sup> de sua própria escrita. No decorrer das páginas, essa associação entre ambos os sujeitos oscila, por isso chamar de *movimento*, quando o EU varia para o ELA –um interessante jogo em que Llansol tenta criar distância de si mesma, escrevendo-se como OUTRO, problematizando, na verdade, a ideia de uma autobiografia, que, a princípio, parecia ser delineada:

Tenho esse foco de luz libidinal aceso sobre o lugar onde estou a escrever. Os lençóis enrodiaram-se, e ouço a cabeceira da cama batendo, na trepidação com que escrevo sobre o caderno. A imagem que me deixa a mulher que está a escrever é a de um traço amplo e veloz a captar o poema que passa rápido. Impossível dizer-lhe que espere, que não consigo escrever à sua velocidade, que se repita ou volte a dizer (quando, de facto, nada diz) o que estava a dizer. *Passa* é o seu facto fundamental. (Llansol, 2000: 17)

No livro *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), também há um jogo muito interessante entre sujeito empírico e sujeito textual homônimos, mas a distinção entre eles é feita por uma premissa, dada por Barthes, que avisa: “Tout cela doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (Barthes, 1995: 5). Esse *a priori* distingue o sujeito empírico da voz que passa a se

1 O presente artigo foi desenvolvido com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior: CAPES.

2 Os vocábulos marcados em negrito, ao longo desse artigo, fazem parte da revisão conceitual que Llansol empreende em sua obra. Figura refere-se ao universo da personagem, mas não apenas, para um aprofundamento do termo cf.: *O que é figura? Diálogos sobre a obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*. Org. João Barrento. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

escrever no livro, como sujeito textual, independente de os nomes coincidirem, ao fazer com que consideremos tudo o que é dito como se o fosse por um personagem de romance, isto é, por um personagem que pertence a um outro universo, o da ficção. Llansol não trabalha com a mesma premissa, porque ela não nomeia o que escreve como ficção, já que procura esbater o conceito de *mimesis*, contíguo à verossimilhança, pelo **fulgor**,<sup>3</sup> chegando à **textualidade** (Llansol 1994); além disso, ela está interessada em embaralhar esses universos que pretensamente seriam distintos,<sup>4</sup> ao criar dobras do real no texto, incorporando indícios de sua realidade circundante: muitos são os exemplos que se espalham em sua Obra, mas, para não esticarmos a conversa, concentremo-nos em *Amar um cão* (1990), onde há essa passagem –quando sabemos que o **cão Jade**, com quem se estabelece o diálogo abaixo, foi um cão que existiu e acompanhou Llansol em sua vida:

Principio a recorrer às palavras que anunciam a realidade:

- Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?
- Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo.
- Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra.
- Eu peso.
- Desenha a palavra.
- Eu desenho.
- Pensa a palavra.
- Eu penso.
- Então entraste no reino onde eu sou cão – concluiu ele. (Llansol, 2000a: 41)

É nesse reino textual, **o reino onde eu sou cão**, que também pode ser pensado através do **espaço edênico** (Llansol, 2003a: 146), onde se dá o nascimento de Llansol em *Onde vais, drama-poesia?*. No entanto, a passagem para esse reino, feito apenas de palavras, é empreendida sob uma condição, e a conjunção “se” ressalta exatamente isso, a afirmação de um desejo, o de se tornar um **poema sem-eu**:

Se vim para acompanhar a voz,  
irei procurá-la em qualquer lugar que fale,  
montanha,  
campo raso,  
praça da cidade,  
prega do céu (...) *conhecer o Drama-Poesia desta arte*. Sentir  
como bate, num latido, na minha mão fechada. Como, ao entardecer, solta  
tantas vezes, um grito súbito: –Poema, que me vens acompanhar, por que me abandonaste?  
–Como me pede que não oiça, nem veja, mas me deixe absorver, me deixe evoluir para pobre e  
me torne, a seu lado, uma espécie de poema sem-eu.

Em silêncio e cega,  
deixo que me dispa da claridade penetrante,  
da claridade nova,  
da claridade sem falha,  
da claridade densa,  
da claridade pensada,  
me torne um fragmento completo e sem resto  
para que passe a clorofila e a sombra da árvore. Assim, rea-  
lizando eu própria um texto (Llansol, 2000: 13)

3 Citamos apenas um, dentre inúmeros exemplos dispersos por sua Obra: Llansol, 2000: 194-196.

4 Podemos, inclusive, ler seu gesto de posicionar seus diários ao lado de seus outros livros, como uma tentativa de tencionar e borrar essas fronteiras: “(...) por isso posso colocar este Diário, que diz respeito à ordem figural do quotidiano, ao lado de *O Livro das Comunidades*, *Da Sebe ao Ser*, e de *Causa Amante*. (Llansol 1998: 68).

Assim, procurando retirar qualquer intenção de sua transformação em linguagem, ao modo de um nascimento empírico e não textual, “de resto, é evidente, não tive intenção de concebê-lo. Dei comigo já sentada no quarto das sombras com uma perspectiva de descida aos infernos diante dos olhos” (Llansol, 2000: 11), Llansol dá à luz a si mesma, escrevendo-se com uma finalidade, como deixa revelar a preposição para, a de “acompanhar a voz”, “conhecer o Drama-Poesia desta arte” e tornar-se “uma espécie de poema sem-eu”, “um fragmento completo e sem resto”, e, assim, realizar um texto. Por ser durante uma leitura, enquanto está acontecendo, “no decurso da leitura silenciosa de um poema”, percebemos que Llansol, mesmo nascendo como uma linguagem nova, a sua própria forma de escrita, marca indiscutível de seu estilo, não nasce sem origem, porque, pela leitura, ela nasce atrelada e filiada a um passado textual, o que nos leva a crer que seu nascimento em linguagem continua uma linhagem, inscrevendo-a, portanto, numa linha de continuidade. Porém, antes de adentrarmos nessa problemática, prestemos atenção ao **poema**, que passa, atravessando o texto, em paralelo ao *movimento autobiográfico*.

De fato, a imagem do **poema** torna-se uma constante: primeiramente, pairando sobre a escrita, porque literalmente em cima do texto, “lá do alto, o poema via tudo de cima e quase nada via do que se passava em baixo” (Llansol, 2000: 12), e depois em passagem, rápido e fugaz, percorrendo as páginas do livro: “o poema parte a imaginar, dispara” (Llansol, 2000: 15), “o poema passa, a cada instante e enriquece a voz” (Llansol, 2000: 16), “o poema passa rápido. (...) *Passa* é o seu foco fundamental.” (Llansol, 2000: 17). Pela contínua repetição do **poema**, começamos a compreender que há um deslocamento de intensidades no texto, que migra do EU para a materialidade da escrita, o próprio **poema**, num gesto de afirmação. Pois, se havia alguma desconfiança autobiográfica de início, centrada na **figura** de Maria Gabriela Llansol, era justamente para “des-possuir” o EU da **escrevente** e dar lugar ao **poema sem-eu**, que:

não nasce de uma falta  
ou de uma carência,  
nem da falta de uma carência. Passa como expressão de uma  
alegria pura, como um colar que se quebra,  
e vê as suas pérolas tilintando a rolar pelo chão da voz,  
velozes por partir do lugar onde estavam ligadas por uma força unitiva de  
grande posse. (Llansol, 2000: 17-18)

Espinosa mostra que “(...) a alegria é uma arte que extrai toda a idéia de posse e torna-nos, assim, capazes de amar” (Espinosa *apud* Lins 2008: 57). É essa alegria que Llansol solicita, abrindo para a ideia de desposseção, “um colar que se quebra”, e não podemos deixar de lembrar do ensaio “Teoria da des-posseção”, de Silvina Rodrigues Lopes, que já mencionava, nos primeiros livros de Llansol, a presença de um “eu-passagem”, não mais absoluto.<sup>5</sup> A alegria, sem dúvida, está muito perto do desejo, mas não do desejo herdado de uma tradição que o entende como o preenchimento de uma falta,<sup>6</sup> mas daquela que o percebe como “apetite com consciência de si mesmo”:<sup>7</sup>

O poema é sem tédio e pleno de desejo. Mas sem o desejo de se pôr em mim ou sequer de me fazer.

5 “Quando em *A restante vida* se diz ‘Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura’, assinala-se a derrota de um EU absoluto e reivindica-se para o acto de escrita um eu-passagem entre o eu e o outro.” (Lopes, 1988: 25).

6 Cf.: Deleuze y Guattari, 2004: 15-16.

7 “Espinosa chega a definir o desejo como ‘apetite com consciência de si mesmo’. Observa, contudo, que se trata apenas de uma definição nominal do desejo, e a consciência nada acrescenta ao apetite (‘não tendemos para uma coisa porque a julgamos boa; mas, ao contrário, julgamos que uma coisa é boa porque tendemos para ela’ – *Ética*, III, 9, esc.) É mister, pois, que cheguemos a uma definição real do desejo que mostre ao mesmo tempo a ‘causa’ pela qual a consciência é como que cavada no processo do apetite.” (Deleuze, 2002: 26-27).

Pleno de desejo? Sim, é o que mais deseja. Encontrar o corpo que, enfim, o escreva nesta voz. O texto.

Legente, que diz o texto? Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação. (Llansol, 2000: 18)

Phillipe Lejeune, um dos principais teóricos do gênero autobiográfico, o define como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da sua personalidade” (Lejeune, 2008: 14). Ou seja, a definição do gênero está focada na experiência individual do autor, que se propõe a narrar sua própria história. Apesar de, no início do **drama-poesia**, percebermos a constância de um *movimento autobiográfico*, não podemos afirmar que Maria Gabriela Llansol está escrevendo uma autobiografia, e realmente não se trata disso, porque, por mais que tenha decidido partir do seu nascimento, ao modo de uma autobiografia convencional, o faz para desconstruir o gênero, para alargar ou amplificar,<sup>8</sup> como ela diria, esse tipo de texto, centrado sobre o EU –por isso começa a problematizá-lo, oscilando do EU para o ELA, quando passa, então, a dar lugar ao **poema sem-eu**, que toma o centro da cena de escrita, justamente para “fugir à mediocridade da autobiografia” (Llansol, 2000: 18).

Esse **poema** pode muito bem evocar o “poema” de Arthur Rimbaud, presente em *Le bateau ivre*, traduzido pela mão certa de Maria Gabriela Llansol, como *Derivas de um barco êbrio*: “E, desde aí, tenho-me banhado no Poema/ Do Mar, infuso de astros, e lactescente,/ Devorando o verde azul-celeste; onde, flutuante lívido/ E arrebatado, um afogado pensativo, por vezes, aparece;” (Rimbaud 1998: 19).<sup>9</sup> Os versos do poeta francês fazem o percurso de um EU – “Vindo eu a descer Rios impassíveis” (Rimbaud, 1998: 19), e o verbo *descendre* em francês, traduzido por descer, também pode ser traduzido como origem/genealogia, uma descendência –, que encontra o Poema, onde banha-se, molhando-se, enfim, misturando-se à natureza aquática e celeste, estrelar da linguagem.

Além disso, esse **poema** não é um poema-qualquer, porque, na busca essa des-posseção do EU, ele abre espaço para o *Aestheticum Convivium* (Llansol, 2000: 27-38): uma experiência coletiva, vislumbrada por Llansol, que imagina uma partilha da escrita com outros escritores, chamados por ela de **figuras**, Emily Dickinson, Robert Musil, Fernando Pessoa, como Aossê, Rainer Maria Rilke, Friedrich Hölderlin e Arthur Rimbaud. Eles, ao habitarem o texto de Llansol, são reinventados, e, assim, reescrevem a noção de autoria, ajudando a fundar a utopia de uma comunidade, composta por múltiplas vozes que se reúnem para escrever em conjunto.

É nesse lugar do livro onde surgem as **paisagens**, que podem ser pensadas como paisagens de escrita, já que Llansol solicita outras vibrações textuais, partilhando o acontecimento do **poema**, sua apreensão em linguagem, a partir da aparição da **imagem**, literalmente partindo/quebrando/fragmentando o texto, quando passa a repartir a criação com essas **figuras** absolutamente textuais, atuantes e combatentes. Eles são verdadeiros **poetas-testemunhas**, **mensageiros** da escrita, que “já vieram, e ainda não foram recebidos” pela nossa cultura (Llansol, 2000: 204), e fazem parte das leituras íntimas de Llansol, da sua biblioteca de afetos. Seus nomes são recorrentes na **textualidade**: para citar apenas alguns livros, mencionemos, por exemplo, Robert Musil e Fernando Pessoa, como Aossê, em *Um falcão no punho* (1985), mas Aossê também está presente em *Lisboaliezpig 1 e 2* (1994) respectivamente; Hölderlin em *Hölder, de Hölderlin* (1993); além de Dickinson, Rilke e Rimbaud

8 Em *Um falcão no punho*, Llansol afirma que: “Escrever é amplificar pouco a pouco.” (Llansol, 1998: 37).

9 “Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer, infusé d’astres, et lactescent,/ Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême/ Et ravie, un noyé pensif parfois descend;” (Rimbaud, 1998: 18).

integrarem o rol dos escritores traduzidos por ela – sendo que a tradução de Dickinson é assinada pelo pseudônimo Ana Fontes, talvez por ter sido a primeira a ser publicada.

É interessante perceber que o convite para esse convívio estético é feito pelo **corpo**, parte do **corpo**:

“Como é possível que o poema não toque na voz? Como é possível que esta não saia de um corpo? Como é possível que este não se vista libidinalmente para o receber?” “Libidinalmente?”, pergunta um. E é a minha vez de sorrir porque quase todos eles ignoraram em vida, o que era um corpo.

Quase todos eles homens, perpassa entre nós um ténue colorido amoroso e sensual;

quando, na realidade, é grande o mistério da sensualidade do poema.

Como apelativo é o grão da voz;

como soberano é o corpo nas suas transparências e no seu porte. (Llansol, 2000: 26)

E não é à toa que o **corpo**, ao ser escolhido, como elemento desencadeador desse processo de criação coletiva, foi privilegiado por Llansol, porque há um movimento erótico do poema que não pode mais ser ignorado:

As diferenças de experiência que revelam geram um movimento de prazer descontínuo na imagem. Não se aflige, antes se põe em movimento como um tecido adejado por diferentes pressões de escrita. Estende-se no solo e grande é a tentação de lhe pedir que se abra, que mostre claramente o seu sexo de ler. (Llansol, 2000: 30)

Se agruparmos essas **figuras** em uma linhagem, uma comunidade textual ligada e unida pelo afeto, pelas afecções, é com Espinosa que devemos ler, porque foi ele quem trouxe o corpo para ser um novo modelo filosófico, já que não sabemos o que realmente pode um corpo. O corpo passa a ser privilegiado, então, porque é nele onde as afecções acontecem, têm lugar: “Por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas afecções” (Espinosa, 1983: 176). Por isso:

Quando um corpo “encontra” outro corpo, uma idéia, outra idéia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes. (...) A ordem das causas é então uma ordem de composição e de decomposição de relações que afeta infinitamente toda a natureza. Mas nós, como seres conscientes, recolhemos apenas os *efeitos* dessas composições e decomposições: sentimos *alegria* quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe; quando uma idéia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos *tristeza* quando um corpo ou uma idéia ameaçam nossa própria coerência. Encontramo-nos numa tal situação que recolhemos apenas “o que acontece” ao nosso corpo, “o que acontece” à nossa alma, quer dizer, o efeito de um corpo sobre o nosso, o efeito de uma idéia sobre a nossa. (Deleuze, 2002: 25)

Ou seja, quando dois corpos encontram-se, uma relação é estabelecida, e podemos pensar, portanto, que a escrita criada a partir do **Aestheticum convivium** seria resultado do *efeito* desse encontro. Justamente por sabermos que essa linhagem-comunidade é ligada pelas afecções, não podemos pensar esse convívio de grafias no campo da intertextualidade, como salientou Eduardo Prado Coelho, ao discutir os encontros de confrontação de *Um falcão no punho* (1985), “não se trata, é claro, de comparações, de recenseamento de hipotéticas influências, de meras transações culturais, ou de aquilo a que hoje se chama intertextualidade, mas de algo de mais profundo e inevitavelmente grave”, pois “Maria Gabriela Llansol organiza, com espírito metódi-

co e obcecada insistência, verdadeiros encontros espectrais” (Coelho, 1988: 100). Nos textos llansolianos, as vozes dos OUTROS não são citadas, mas incorporadas, sobrepostas umas às outras, sem apagamento, constituindo o que chamou de **sobreimpressão** de textos, como mostra este fragmento “Lugar 18 –”, do *Livro das comunidades* (1977):

Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. Concentro-me em São João da Cruz quando o texto fala em Friedrich N. (Llansol, 1977: 65)

Além disso, acreditamos que a **casa** pode ser pensada como um cenário possível para o convívio desses **mensageiros**, já que, por ser um **dialelo**, “embora a casa chamasse *dialelo*, e parecesse tão sólida quanto definitiva parecia ser a loucura de Hölderlin nesta casa” (Llansol, 2000: 51), torna-se um espaço de elos para as ligações afetivas que são estabelecidas entre eles:

Abro-vos a Casa numa interrogação.  
A Casa é esta \_\_\_\_\_ *lugar e corpo dividido*, onde meu  
corpo se interroga,  
reunindo os fragmentos das coisas \_\_\_\_\_ coisa é  
uma janela,  
a noite,  
a descida rápida da temperatura húmida,  
um carro que parte em frente do portão,  
os lugares à volta e as suas tardes de festa em dias de verão,  
o momento seguinte do silêncio,  
o que nasce de nós  
perto, em redor e tão longe. (Llansol, 2000: 84)

A **Casa**, reaparecendo grafada em maiúscula, é aberta entre traço, lugar e corpo, recolhendo coisas, perguntando-se. O corpo torna-se dividido, porque não mais de uma única voz, mas de várias vozes que o atravessam, ao acolher diversas pulsões de escrita que passam a ser produzidas durante a encenação do convívio, transformando o corpo num **corp’a’screver** (Llansol, 1977), ao receber as diferenças de escrita, trazidas pelas outras **figuras**, numa **Casa** que não poder ser fixa e parada, porque “o facto é que a Casa flutua, à beira de desfazer-se” (Llansol, 2000: 169). Para pensar esse cenário, muitas entradas são possíveis, “dentro, e ao lado das nossas casas estão várias casas” (Llansol, 2000: 81), como a sugerida por Jorge Fernandes da Silveira, um colecionador de textos de casas portuguesas, que investiga a escrita discursiva da casa-nação histórica:

Partindo do pressuposto de que a literatura, ao invés de ser um documento social, é uma forma de representação textual da sociedade, opto por uma pesquisa que investigue as reflexões em torno da casa portuguesa, entendida agora como uma construção discursiva que pensa o modo português de fixar-se na terra natal. Interesse-me, numa palavra, por *casas de escrita*. (...) Nela apuro o foco de leitura, já apontado para a questão da identidade nacional. Baseando-me em considerações de Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos, entre outros, procuro saber com que linguagem o português manifesta a “vontade” de escrever a Nação. (Silveira, 1999: 14-15)

Também outros textos de casas, como de Roland Barthes ou de Jacques Derrida, onde a **Casa** seria o lugar em que podem ser lidas questões trazidas pela convivência e pelo acolhimento. Por exemplo, em Barthes, a tónica é dada à idiorritmia:

Composta de *ídios* (próprio) e de *rhythmós* (ritmo), a palavra, que pertence ao vocabulário religioso, remete a toda comunidade em que o ritmo pessoal de cada um encontraria seu lugar. A “idiorrítmia” designa o modo de vida de certos monges do monte Atos, que vivem sós mas dependem de um mosteiro; ao mesmo tempo autônomos e membros de uma comunidade, solitários e integrados, os monges idiorrítmicos pertencem a uma organização situada a meio-caminho entre o eremitismo dos primeiros cristãos e o cenobitismo institucionalizado. (Coste *in* Barthes, 2003: XXXII)

Quando a questão da convivência ganha corpo não para pensar um viver junto do casal, mas um viver da solidão, estabelecido pela distância:

Aqui, não é o Viver-a-dois, o Discurso simili-conjugal sucedendo – por milagre – ao Discurso amoroso. [É] uma fantasia de vida, de regime, de gênero de vida, *díaita*, dieta. Nem dual, nem plural (coletivo). Algo como uma solidão interrompida de modo regrado: o paradoxo, a contradição, a aporia de uma partilha das distâncias – a utopia de um socialismo das distâncias (Nietzsche fala, para as épocas fortes, não gregárias, como o Renascimento, de um “*páthos* das distâncias”). (Tudo isto ainda aproximativo). (Barthes, 2003: 13)

Em Jacques Derrida, apresentando percepções sobre a hospitalidade, em um livro que, literalmente, é composto na base do acolhimento, *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*, onde as páginas da esquerda concentram o texto de Dufourmantelle e as da direita o de Derrida, a tônica é pensada a partir do olhar do estrangeiro:

Em outros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. (Derrida 2003: 23-25)

Ou seja, na de Derrida, o importante é “ceder lugar ao lugar”, abrir espaço ao *ksénos*, ao estrangeiro, o outro absoluto, aquele que traz a diferença, de costumes, de língua, para construir uma “hospitalidade do amor” (Derrida, 2003: 25). É bonito perceber como Barthes e Derrida colocam a questão, porque, pela forma como é trazida por eles, podemos nos aproximar da **Casa** de Llansol –quando a casa-texto abre-se para um encontro estético, reunindo **hóspedes de rara presença**:

No universo da acção romanesca, só nascem os personagens armados de violência de ser. No universo da escrita, as figuras “mostram-se” e pedem que sejam recebidas –são hóspedes, *hóspedes de rara presença*, formas de companhia. Não há nisto ficção alguma. (Llansol, 2000: 204)

A **Casa** llansoliana, espaço de convívio e trocas, é construída para abrir espaço ao OUTRO, percebido e recebido através do seu **sexo de ler**, onde as imagens da **escrevente** e da **legente** encontram-se, ao exercitar/excitar a avidez de leitura pela escrita. Ao reunir as **figuras** em sua **Casa** de escritas, onde são reiventadas a seu modo, Llansol não mimetiza, tampouco representa as grafias de seus hóspedes, mas as (trans)escreve –e a escrita passa a ser pensada pelo *efeito*, reação que desencadeia: como Llansol imagina que cada um deles poderia responder diante do surgimento da escrita do outro. Nesse cruzamento de vozes, há uma voz coletiva que se levanta e inscreve-se como **NÓS**:

Descobrirá a sua inocência, diz-lhe Dickinson,  
quando o luar incidir nela no momento de deitar-se. A nudez principiou. Ou melhor, princi-

piara quando a havíamos contemplado como imagem por vir. Mas, agora, que está diante de nós e se sabe olhada, parece que se despe completamente. Não somos homens, nem mulheres. Não sabe, aliás, o rosto que temos ou se temos rosto. Presente, certamente, que somos a ponta precursora

de um instrumento de registo. E sorri para a objectiva, na esperança de cumplicidade.

Sorrimos, e surgem três.

Em duas entramos. Numa, ficamos de fora. E, nessa escolha, descobrimos as duas janelas geminadas e o lençol onde deitamos a nossa potência de existir. Com a luz que vem das janelas as cobrimos. Somos uníssonos no gesto. A cama está aberta, diz Dickinson. (Llansol, 2000: 27-28)

No entanto, a transformação para o NÓS apenas acontece porque cada voz está marcada por sua singularidade. Agamben, em *A comunidade que vem*, mesmo falando de filósofos da potência, como Spinoza, pode nos ajudar a pensar que, em Llansol, a singularidade é também uma linha, uma gradação contínua:

É neste sentido que deve ser lida a doutrina desses filósofos medievais para quem a passagem da potência ao acto, da forma comum à singularidade, não é um acontecimento cumprido de uma vez por todas, mas uma série infinita de oscilações modais. A individuação de uma existência singular não é um facto pontual, mas uma *linea generationis substantiae* que varia em cada sentido segundo uma gradação contínua de crescimento e de remissão, de apropriação e de impropriedade. A imagem da linha não é casual. Tal como, numa linha de escrita, o *ductus* da mão passa continuamente da forma comum das letras aos traços particulares que identificam a sua presença singular, sem que em nenhum ponto, apesar da precisão do grafólogo, se possa traçar uma fronteira real entre as duas esferas, assim, num rosto, a natureza humana passa de modo contínuo na existência, e precisamente esta incessante emergência constitui a sua expressividade. (Agamben, 1993: 23-24)

Quer dizer, quando compreendemos o nascimento do sujeito textual, a transformação de Llansol em **figura** da sua própria paisagem textual, entendemos que há ali um fenómeno de linguagem, que continua uma linhagem, pela linha da leitura, **legência**, nos termos llansolianos. Assim, o convívio estético, como um espaço de trocas com outras linguagens, leituras afetivas, pelo **sexo de ler**, e de escrever, llansolianos, se dá como “uma série infinita de oscilações modais”, que funciona como uma remissão, e essa remissão seria, como diz Llansol, ao fim do *Aestheticum convivium*: “minha retribuição de escritora viva.” (Llansol, 2000: 38)

## Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 1993. *A comunidade que vem*. Guerreiro, A. (trad.) Lisboa, Presença.
- Barthes, Roland. 2003. *Como viver junto*. Perrone-Moisés, Leyla (trad.). São Paulo, Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris. Seuil.
- Coelho, Eduardo Prado. 1988. “Maria Gabriela Llansol: o texto equidistante”, em *A noite do mundo*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Espinosa - filosofia prática*. Lins, Daniel e Pascal Lins, Fabien (trads.). São Paulo, Escuta.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 2004. “6. 28 de Novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos”, em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3*. Guerra Neto, Aurélio; de Oliveira, Ana Lúcia; Leão, Lúcia Cláudia e Rolnik, Suely (trads.). São Paulo, Ed. 34.
- Derrida, Jacques. 2003. *Anne Duformantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad. Romane, Antonio (trad.). São Paulo, Escuta.
- Dickinson, Emily. 1995. *Bilhetinhos com poemas*. Fontes, Ana (trad.). Pref. A. Joaquim. Sintra, Colares.

- Espinosa. 1983. *Ética*, em Col. Os pensadores. Trad. Marilena Chauí, Marilena *et al.* (trads.). 3ª ed. São Paulo, Abril Cultural.
- Lejeune, Phillipe. 2008. “O pacto autobiográfico”, em *O pacto autobiográfico – de Rousseau à Internet*. Gerheim Noronha, Jovita Maria (org.). Gerheim Noronha, Jovita Maria e Coimbra Guedes, Maria Inês (trads.). Belo Horizonte, UFMG.
- Lins, Daniel. 2008. “A alegria como força revolucionária – ética e estética da alegria”, em *Fazendo rizoma*. Furtado, Beatriz e Lins, Daniel (orgs.). São Paulo, Hedra.
- Llansol, Maria Gabriela. 1977. *O livro das comunidades - Geografia dos rebeldes I*. Porto, Edições Afrontamento.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra, Colares.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa, Rolim.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Um falcão no punho*. 2ª ed. Lisboa, Relógio d’água.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa, Relógio d’água.
- \_\_\_\_\_. 2000a *Amar um cão*, em *Cantileno*. Lisboa, Relógio d’água.
- \_\_\_\_\_. 2003a “O espaço edénico -entrevista a João Mendes, jornal *Público*, 18 de janeiro de 1995”, em Llansol, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. 2ª. ed. Lisboa, Relógio d’água, pp. 139-168.
- Lopes, Silvina Rodrigues. 1988. *Teoria da des-posseção – ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Lisboa, Black Sun.
- Rilke, Rainer Maria. 1996. *Frutos e apontamentos*. Llansol, Maria Gabriela (trad.). Lisboa, Relógio d’água.
- Rimbaud, Arthur. 1998. *O rapaz raro – Derivas de um barco ébrio*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa, Relógio d’Água.
- Silveira, Jorge Fernandes. 1999. “Casa de Escrita”, em *Escrever a casa portuguesa*. Fernandes da Silveira, Jorge (org.). Belo Horizonte, UFMG.
2009. *O que é figura?* - Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Barrento, João (org.). Lisboa, Mariposa Azul.

## CV

ÉRICA ZINGANO, MESTRANDA EM LITERATURA PORTUGUESA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP),  
 PESQUISA OS PERCURSOS DO EU NO DRAMA-POESIA DA ESCRITORA PORTUGUESA  
 MARIA GABRIELA LLANSOL (1931-2008).