



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
Câmpus de São José do Rio Preto

WINNIE WOUTERS FERNANDES MONTEIRO

**O PROCESSO METAFICCIONAL EM OSMAN LINS E MARIA GABRIELA  
LLANSOL: RECRIANDO A DIMENSÃO TEXTUAL**

São José do Rio Preto  
2013

WINNIE WOUTERS FERNANDES MONTEIRO

**O PROCESSO METAFICCIONAL EM OSMAN LINS E MARIA  
GABRIELA LLANSOL: RECRIANDO A DIMENSÃO TEXTUAL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sônia Helena de O. Raymundo Piteri

São José do Rio Preto  
2013

Monteiro, Winnie Wouters Fernandes.

O processo metaficcional em Osman Lins e Maria Gabriela Llansol :  
recriando a dimensão textual / Winnie Wouters Fernandes Monteiro. -  
São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.

101 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de O. Raymundo Piteri  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e crítica -Teoria, etc. 2. Metaficção. 3. Lins,  
Osman, 1924-1978 - Crítica e interpretação. 4. Llansol, Maria Gabriela,  
1931 - Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira  
Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências,  
Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 82.0

WINNIE WOUTERS FERNANDES MONTEIRO

O PROCESSO METAFICCIONAL EM OSMAN LINS E  
MARIA GABRIELA LLANSOL: RECRIANDO A DIMENSÃO TEXTUAL

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas da  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio  
Preto, como parte dos requisitos para obtenção  
do título de Mestre em Letras (Área de  
Concentração: Teoria da Literatura).  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sônia Helena de O.  
Raymundo Piteri

Banca Examinadora

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sônia Helena de O. Raymundo Piteri  
UNESP – São José do Rio Preto  
Orientador

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lilian Jacoto  
USP – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Márcio Scheel  
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
27 de fevereiro de 2013

Aos meus professores, que passaram e mudaram minha vida.

## Agradecimentos

*À minha família:*

*Minha mãe*, Tania, minha primeira professora, que há muitas vidas vem me ensinando o que não cabe nos livros nem em palavras;

*Meu pai*, Tadeu, meu primeiro professor de português, que me ensinou as primeiras palavras, leu para mim os primeiros livros, e ainda hoje continua a me inspirar;

*Minha irmã*, Luana, minha professora de debate, com quem treinei avidamente durante a infância, e que muito me apoiou durante este mestrado;

*Meu namorado*, Leonardo, meu professor de redação, que vem me ensinando a construir novas e lindas histórias mesmo em dias de chuva;

*À minha orientadora*, Sônia Piteri, que vem pacientemente me ensinando a escrever e ler de um modo novo sob a luz da escritora Maria Gabriela Llansol;

*Aos meus amigos:*

*Soninha*, que mesmo de longe não deixa de estar sempre presente, me inspirando como mulher, professora e pesquisadora;

*Márcio*, por ter, um dia, feito me sentir como uma ceifeira;

*Elton, Ana Claudia e Igor*, pelas risadas sempre necessárias;

*Mayra e Nayara*, por fazer do longe perto;

*Nara e Clarissa*, pelas longas e prazerosas tardes de ócio criativo;

*Anderson e sua família*, pela atenção e dedicação que me ofereceram no início desta fase;

*Vizette e sua família*, que vêm me acolhendo com um carinho sem limites e acompanhando o processo tortuoso de finalização do presente texto;

*À CAPES*, que possibilitou a oportunidade de realizar este projeto;

A todos que, de alguma forma, contribuíram para este trabalho.

Vivi, estudei, amei e até cri,  
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.  
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,  
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses  
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso)

(Álvaro de Campos)

## **O PROCESSO METAFICCIONAL EM OSMAN LINS E MARIA GABRIELA LLANSOL: RECRIANDO A DIMENSÃO TEXTUAL**

Esta dissertação busca realizar uma leitura dos textos *Avalovara* (1973), de Osman Lins, e *O jogo da liberdade da alma* (2003), de Maria Gabriela Llansol, tomando como ponto de partida procedimentos metaficcionalis que aí se manifestam, com ênfase em apontamentos autoconscientes e autorreflexivos que possibilitam observar de que maneira cada um dos autores direciona o seu texto. Nesse sentido, focalizar-se-á a forma de composição das duas obras, realçando um espaço de escrita no qual personagens, no romance de Lins, e figuras, no texto de Llansol, se encontram, gerando um movimento que se expande em termos de linguagem, linguagem dinâmica que se desdobra em múltiplos caminhos, enveredando por frestas que levam o leitor a redimensionar sua perspectiva de visão sobre a própria literatura.

Palavras-chave: texto, linguagem, procedimentos metaficcionalis, Lins, Llansol

## **THE METAFICTIONAL PROCESS IN OSMAN LINS'S AND MARIA GABRIELA LLANSOL'S WORKS: RECREATING THE TEXTUAL DIMENSION**

This dissertation aims to read *Avalovara* (1973), by Osman Lins, and *O jogo da liberdade da alma* (2003), by Maria Gabriela Llansol, considering as a starting point the metafictional procedures which manifest in the two texts, with an emphasis on self-conscious and self-reflective notes that allow us to observe how each author guides his text. Therefore, the literary construction of both works will be focused since it highlights a writing space in which characters in Lins's novel and figures in Llansol's text find themselves in this space, creating a movement that expands in terms of language, a dynamic language that opens out to multiple paths and directs its steps to gaps that lead the reader to rethink his perspective on literature itself.

Keywords: text, language, metafictional procedures, Lins, Llansol

## SUMÁRIO

UMA PORTA QUE SE ABRE.....	8
1. PERCORRENDO CAMINHOS METAFICCIONAIS.....	16
2. A DIMENSÃO DA ESCRITA.....	31
2.1. <i>AVALOVARA</i> – O TEXTO COMO PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO.....	33
2.2. <i>O JOGO DA LIBERDADE DA ALMA</i> – O <i>TEXTO</i> E SUA CONSTANTE ABERTURA.....	50
3. FLUXOS E REFLUXOS DA LINGUAGEM.....	64
3.1. A BUSCA PELA PALAVRA POÉTICA.....	64
3.2. A LINGUAGEM ENCONTRA O <i>TEXTO</i> .....	75
UMA PORTA QUE NÃO SE FECHA.....	87
BIBLIOGRAFIA.....	97

Monteiro, Winnie Wouters Fernandes.

O processo metaficcional em Osman Lins e Maria Gabriela Llansol :  
recriando a dimensão textual / Winnie Wouters Fernandes Monteiro. -  
São José do Rio Preto: [s.n.], 2013.

101 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de O. Raymundo Piteri

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e crítica -Teoria, etc. 2. Metaficção. 3. Lins,  
Osman, 1924-1978 - Crítica e interpretação. 4. Llansol, Maria Gabriela,  
1931 - Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira  
Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biotecnologia,  
Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 82.0

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
Campus de São José do Rio Preto - SP

## UMA PORTA QUE SE ABRE

A literatura, como as demais formas de arte, é um organismo vivo que está sempre a se transformar, modificando o olhar às produções antecedentes e ampliando simultaneamente os horizontes para as novas criações. Determinadas obras, principalmente na atualidade, focalizam esse movimento por meio de apontamentos autorreflexivos e autoconscientes que nos permitem acompanhar o processo de renovação que se faz dentro do próprio objeto criativo.

No cenário brasileiro pode-se destacar Osman Lins (1924-1979), escritor pernambucano que apresenta em sua produção uma perspectiva consciente na busca ininterrupta por um projeto singular. Suas primeiras publicações são contos, mas será com seu primeiro romance, *O visitante* (1953), que ganhará destaque no meio literário. Nesse livro, detecta-se ainda uma ligação com as formas tradicionais narrativas, sem deslocamentos ou maiores considerações a aspectos relativos ao gênero romanesco.

Seus textos ganham outro rumo a partir do terceiro livro, *O fiel e a pedra* (1961). O autor passa a dedicar um outro olhar diferenciado à narrativa, transformando esse espaço num meio de diálogo sobre a criação literária, não apenas retirando o foco da ação propriamente dita com o propósito de se ter um entendimento progressivo de cada personagem, como também apontando para as insuficiências da linguagem, agregando outros símbolos, propondo novos significados. Sandra Nitrini, em seu *Poéticas em confronto*, nota que, para Lins, “O ato de criar não é apenas o fruto da imaginação, está ligado a um fazer que *desvenda, intui* e alcança uma forma”. (NITRINI, 1987, p.135).

Sob essa perspectiva encontra-se *Nove, novena* (1966), um livro constituído por contos que se unem pelo fio da forma, composto por pequenas histórias quase isentas de ação, havendo um conflito entre as palavras que intrigam o leitor em função de um movimento labiríntico em que se

perde de vista o centro. Em entrevista coletada por Moura para seu estudo dedicado à celebração da obra do autor pela cidade de Recife, Lins afirma: “quando comecei a refletir sobre a ficção e o mundo, minha ficção e minha visão de mundo se moveram em direção ao esquecimento da forma tradicional para a conquista de uma visão individual, para a tentativa de uma criação pessoal.” (LINS apud MOURA, 2003, p.82).

Fugindo do *modus operandi* das narrativas tradicionais, uma vez que, segundo Nitri, “Desprovidas de uma lógica de causa e efeito e desprezando a composição dramática, as narrativas osmanianas afastam-se das leis que regem as estruturas tradicionais da prosa de ficção.” (1987, p.71), o escritor caminha para produções cada vez mais autoconscientes de si próprias enquanto objeto de leitura, passando a construir narrativas que enveredam por constantes buscas e “decifração” de enigmas.

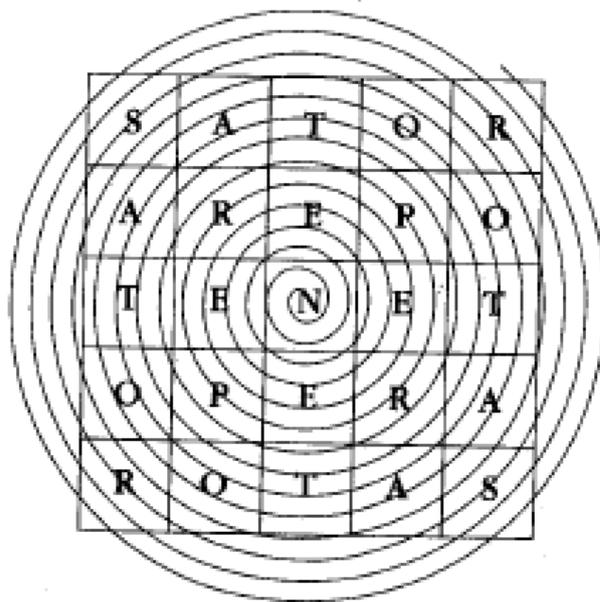
Tendo em vista esse embate com as formas convencionais, dirigimos nosso olhar para o romance de Lins que consagra tal impasse e que apresenta ao leitor a procura por um modo de construção do texto que possibilite estabelecer outros vínculos possíveis, expressão de outras formas de inquietação do homem construídas por meio da arte. Seleccionamos, então, *Avalovara*, um romance que, segundo Moura (2003, p.82), acarretou cerca de seis anos de pesquisas e foi publicado em 1973<sup>1</sup>. O título seria a transformação do nome de uma divindade budista que em sânscrito se chama *Avalokiteśvara*, muitas vezes indicada como um pássaro, mas que também corresponde ao deus de onze cabeças e mil braços, e designa “aquele que ouve os clamores do mundo” (KATAGIRI, 1988, p.217).

Constituindo-se por uma estrutura complexa, as dimensões e possibilidades da narrativa são discutidas e exploradas em *Avalovara*, que desbrava, na esfera da ficção, as dificuldades da tarefa do criador, sendo o ato de escrever considerado, de acordo com Lins em seu livro *Guerra sem*

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação utilizaremos a quinta edição, referente ao ano de 1995.

*testemunhas*, como um “ofício humano, marcado pelo esforço e pelas incertezas dos homens.” (LINS, 1969, p.106). Dessa forma, somos apresentados ao romance enquanto ele se faz, por meio da linha narrativa escrita sob o tema “A espiral e o quadrado”, na qual o dito Autor desse texto, que aqui chamaremos Autor-personagem, com um olhar aparentemente externo à obra, pormenoriza sua criação ao leitor, pois aquele que se arrisca na leitura de *Avalovara* deve conhecer os princípios que regem o romance, uma vez que foi meticulosamente criado a partir de uma espiral, circunscrita por um quadrado, no qual se insere um palíndromo milenar “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”.



(LINS, 1995, p.8)

Somos sugados para dentro desse texto que é, segundo o Autor-personagem, “vagarosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo, como o mundo nelas refletido” (LINS, 1995, p.14). De acordo com a ordem que a espiral se insere no

quadrado e, conseqüentemente, toca as letras do palíndromo, descobrem-se as diferentes narrativas que pela obra passam e se encontram: a primeira é “*U e Abel: encontros, percursos, revelações*”, em que o protagonista Abel divide a voz narrativa com *U*, sua amante geniosa e complexa, figura, segundo Antonio Candido na apresentação do romance, possivelmente criada pela personagem Abel para contar sobre a relação amorosa de ambos, na qual partilharão dos conhecimentos e prazeres do parceiro num espaço simultâneo entre São Paulo, Ubatuba, Porto Alegre e Itália. Segue-se “A espiral e o quadrado”, que, como referido anteriormente, é o espaço destinado a narrar os pormenores da estrutura de *Avalovara*, bem como sua origem. Continua-se com “História de *U*, nascida e nascida”, em que a personagem apresenta sua vida e o grande impasse na busca pelo verdadeiro nome. Em “Roos e as cidades”, Abel, na Europa, encontra Roos, e numa relação amorosa frustrada, da mesma forma com que tenta apreender as cidades europeias por onde transita, Abel procura conhecer e possuir sua amante como um navegante com um mapa incompleto que não leva a lugar algum. No segmento “Cecília entre os leões”, Abel expõe outra relação amorosa, agora com Cecília. Nesse caso, assiste-se a um amor plural, atingido na dupla natureza de Cecília, que apresenta características masculinas e femininas. Já em “O relógio de Julius Heckthorn”, diferentemente dos outros temas, há a narrativa da vida de Julius e sua jornada na construção de um relógio que, como uma obra de arte, evoca a “conjunção do cosmos” (LINS, 1995, p.301). Aqui, o empreendimento do criador do relógio e os percalços da criação são comparados à atividade do escritor e à sua obra, sendo que esta, independentemente das causas que motivaram sua escrita, continua existindo autonomamente, e seus significados se multiplicam a cada novo encontro com a leitura. Por fim, os temas “*U e Abel: ante o Paraíso*” e “*U e Abel: o Paraíso*” apresentam as ações de ambas as personagens caminhando para o auge do encontro amoroso juntamente com as outras forças do universo, por meio de palavras que atingem o êxtase do prazer carnal como também a catarse da experiência

artística.

Essa grande “arquitetura” proposta pelo Autor-personagem cria um texto, universo finito, regido por um ritmo num espaço demarcado. O romance de Lins, com essa distinta distribuição das linhas narrativas, traz afirmações e indagações sobre a escrita que recaem sobre as possibilidades da linguagem se desdobrar no texto, apontando outras relações concebíveis para ela a partir de seus usos possíveis e dos questionamentos acerca da impossibilidade da nomeação da personagem ☹. Ler *Avalovara* é despertar para a natureza viva da escrita.

Imbuídos dessa perspectiva que envolve o fazer literário, estendemos o olhar além do Atlântico e o direcionamos à escritora Maria Gabriela Llansol. Sua vasta obra, com cerca de trinta livros e traduções de escritores como Hölderlin, Rimbaud, Rilke, Baudelaire, Emily Dickinson, Virginia Woolf, entre outros, teve início em 1962 com a publicação do livro de contos *Os pregos na erva*. Já nos primeiros textos da autora se identificava uma feição diferenciada da narrativa tradicional, traço que se intensificou posteriormente, numa escrita que, autoconscientemente, promove encontros do pensamento que geram a confluência da linguagem com o texto.

Aquele que se propõe à leitura dos textos de Llansol não pode ter a preocupação de querer localizá-los em um gênero específico, pois são criadas novas formulações, tendendo o seu texto a esboçar uma “teoria” textual própria, que, em vez de solidificar conceitos, se faz por meio de imagens fluidas. Segundo Pedro Eiras, nesse *texto* não há parada, seu contínuo movimento não permite afirmações taxativas: “Aqui, nada cristaliza, tudo é mutante, e nem a mutação pode ser sistematizada.” (EIRAS, 2001, p.22).

No texto de Llansol, no lugar de personagens, encontram-se *figuras*, que não se prendem à limitada noção do humano, abarcando também animais, plantas, objetos. Entre elas, em vez do autor e leitor dos textos convencionais, têm-se o *escrevente* e o *legente*, figuras do *texto* que

participam ativamente de seu desdobrar, num movimento que convida à colaboração constante para a criação de novos significados.

Devido ao vasto campo que a obra de Llansol concede, selecionamos para o presente trabalho um texto que salientasse os deslocamentos da escrita a fim de que pudéssemos acompanhar gradativamente o modo com que o autoconhecimento do texto sobre si proporciona a multiplicação desse espaço textual, que em constante desdobrar encontra outras novas maneiras de se realizar. Trata-se de *O jogo da liberdade da alma* (2003), livro em que se pode acompanhar parte do movimento transformador do pensamento sobre si mesmo por meio da escrita: a descoberta do olhar sobre o novo, que surge pelo encontro entre as figuras, move todos aqueles que aceitaram o convite para a jornada que o texto é, e que implica uma nova compreensão da dimensão textual e das possibilidades que essa forma de escrita confere.

Será principalmente pela figura da escrevente, de Témia e da rapariga que os comentários autorreflexivos se farão: elas caminham possuindo diferentes níveis de consciência sobre o *texto* que ali se constrói e vão descobrindo as relações possíveis que nele se tecem. Primeiramente desperta pelo homem nu ao piano, depois com o toque leve do vestido sobre a pele, a escrita avança por entre dobras do pensamento que se transforma pela linguagem e pela leitura.

Os textos de Lins e Llansol discutem vários aspectos acerca da escrita, buscando novas possibilidades de composição que alcancem esferas outras não atingidas pelo simples contar histórias. Para tanto, trazem o movimento autorreflexivo e autoconsciente que envolve o processo de construção literária.

Apesar dos significativos trabalhos de Andrade (1987), Nitrini (1987), Ferreira (2009) e Gomes (2009), sobre a produção de Osman Lins, e os de Lopes (1988), Eiras (2001), Barrento (2008) e Santos (2010), a respeito do texto de Maria Gabriela Llansol, esta dissertação pretende evidenciar, por meio da apreciação de procedimentos metaficcionalis, como um incômodo

semelhante em relação às formas tradicionais gerou caminhos diferenciados no que concerne à elaboração das obras que constituem o *corpus* deste trabalho. Nesse sentido, almejamos analisar os textos de Lins e de Llansol com base em seus apontamentos autoconscientes e autorreflexivos, explícitos e implícitos ao leitor, a fim de destacar o foco das preocupações presentes em cada obra. A partir daí, objetivamos investigar como os autores desenvolvem sua escrita, por meio dos traços revistos e/ ou recriados, bem como o efeito que tal processo acarreta, e também observar de que forma debatem questões relativas à linguagem, assinalando suas limitações ou realçando suas novas possibilidades de atuação dentro do texto, e o que tal prática pode propiciar.

A fim de realizar tal empreita, dedicaremos o primeiro capítulo a um breve levantamento das teorias sobre metaficção, fundamentamo-nos nos trabalhos de Waugh (1984) e Hutcheon (1991), que serão úteis na apreciação de nossos objetos de pesquisa. No segundo capítulo, analisaremos os textos do autor brasileiro e da escritora portuguesa a partir dos aspectos metaficcionais que mais explicitamente se apresentam ao leitor, voltando-nos, então, à forma de composição de *Avalovara* e de *O jogo da liberdade da alma*, seguindo a perspectiva de que se cria um espaço de escrita no qual personagens, no caso de Lins, e figuras, em Llansol, se encontram, engendrando um novo movimento. No terceiro capítulo, daremos relevo à área da qual partem e recaem os questionamentos sobre a criação literária, seu embrião, sua linguagem. Aqui, diferentes estruturas linguísticas se manifestam, levando o leitor a repensar a dinâmica estabelecida entre a linguagem e o texto e seus possíveis desdobramentos para a criação literária, como o palíndromo, trazido por Lins, e a busca de liberdade da escrita pelo toque, apresentada por Llansol.

Esperamos, por fim, com este trabalho, valorizar as reflexões sobre o fazer literário concebidas por Osman Lins e Maria Gabriela Llansol em seus textos, como também dar continuidade a esse pensar sobre o objeto literário por meio do estudo analítico dos

procedimentos presentes nas obras e que geram criações ampliadoras do conceito de literatura.

## 1. PERCORRENDO CAMINHOS METAFICCIONAIS

O século XX foi marcado por produções ficcionais que refletiam sobre si mesmas, trazendo ao leitor parte do pensamento acerca de escolhas que permeiam a criação literária: a estruturação do texto, os posicionamentos discursivos do narrador e dos personagens e sua atuação no plano narrativo, reflexões sobre o processo de escrita e da linguagem como meio de construção deslocada do contexto comunicativo.

Por vezes, com aparência despreocupada, outras, de forma mais direta, essas intrusões mostraram-se como o cerne de determinados textos. São escritas que apontam para o fato de que escrever não é uma tarefa gratuita, exigindo muito do autor e também do leitor, uma vez que o último passa a ser bastante requisitado nesse tipo de texto, ajudando a construir os vários sentidos que composições como essas, abertas e plurais, podem conceber.

Os aspectos acima levantados vão ao encontro da chamada escrita metaficcional. Segundo as autoras Waugh (1984) e Hutcheon (1991), principais estudiosas sobre o assunto, a metaficção não se restringe ao período moderno ou pós-moderno, perpassando toda a história literária em maior ou menor grau. O que caracteriza esse tipo de ficção é a autoconsciência encenada pela linguagem em seu fazer, o que pode ser visualizado em romances como *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, como aponta Hutcheon, que constitui uma paródia dos romances de cavalaria, problematizando o gênero romanesco simultaneamente ao seu surgimento, ou ainda, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, no qual o leitor é confrontado com a ambiguidade e com as decisões narrativas de um “autor” que busca uma forma específica de contar os fatos de sua vida. Contudo, nos últimos dois séculos, a produção metaficcional vem ganhando cada vez mais relevo, visto que a partir da modernidade a arte foi levada a repensar seu lugar em meio às grandes revoluções sociais, econômico-políticas, e, sobretudo tecnológicas, pois

as formas tradicionais e fechadas de composição textual, marcadamente realistas, não comportavam mais a pluralidade de sentidos e as experimentações para as quais a arte se abria.

Waugh designa metaficção como “[...] um termo atribuído à escrita ficcional que, autoconsciente e sistematicamente dirige sua atenção ao seu *status* como um artefato, a fim de propor questões a respeito da relação entre ficção e realidade.”<sup>1</sup> (WAUGH, 1984, p.2, tradução nossa). A crítica entende, portanto, a metaficção como o movimento do olhar do objeto curvando-se sobre si, e, dessa maneira, interessado em conhecer-se mais e mais. Para Waugh, tanto a ficção como a realidade são consideradas criações, e, assim, tornam-se semelhantes ao se constituírem por um processo de seleção e ordenação de elementos. Outro aspecto que aproxima ficção e realidade parte da semelhança de ambas quando observadas sob o prisma ontológico, pois as indicações sobre o surgimento da ficção e do universo apontam para as incertezas da origem, como um meio caótico.

Ainda a respeito das considerações sobre metaficção, Hutcheon estabelece um diálogo com o mito ovidiano de Narciso, no qual se dá o confronto com a própria imagem, contemplando-a de forma tão intensa que se perde na amplitude da busca em se conhecer. De acordo com a estudiosa canadense, a relação não se deve ao caráter digressivo do autoconhecimento, mas sim à tomada de consciência da obra a respeito de si mesma, bem como por seu caráter irônico, uma vez que a obsessão pela compreensão de seus mecanismos de constituição é também um meio de autodestruição (HUTCHEON, 1991, p.8), porque quanto mais a obra volta-se para si mesma problematizando sua forma de composição, mais ela corrompe a estrutura narrativa em prol de uma nova que se constrói pelo enlace dos apontamentos autorreflexivos à diegese, como Narciso que se consome progressivamente à medida que se observa.

---

<sup>1</sup> “[...] is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”

O ato narcísico não é suficiente, contudo, para delimitar uma criação como metaficcional, já que essa ação também pode ser atribuída aos pormenores sobre a linguagem discutidos em textos metalinguísticos. Na metaficção, todavia, o olhar-se para si próprio manifesto na obra desdobra-se em observações que passam pela esfera lingüística alcançando até os níveis mais elementares do âmbito do trabalho com a escrita, tornando-se parte essencial do texto, e não apenas um mote para seu desenvolvimento.

Entre os aspectos trazidos nos estudos de Waugh e Hutcheon, dois são fundamentais, visto serem os meios pelos quais a metaficcionalidade aflora na obra: a autoconsciência e a autorreflexividade. Primeiramente, como já mencionado, toda obra é consciente de si mesma, possuindo conhecimento de seus limites, da forma pela qual se desenvolve, possibilitando que essas informações apareçam mais nitidamente, ou não, para o leitor. Tal processo é a base para o ato narcisista, pois será pela tomada de consciência da condição frágil de determinados traços da narrativa que o texto irá apontar o que deseja conhecer melhor ou mudar em sua estrutura, levando à quebra da ilusão ficcional. Nesse desvio, espera-se que o leitor possa reconhecer o texto como um universo criado, e, portanto, sujeito às escolhas do sujeito que o escreve, como também dele, enquanto leitor e produtor de sentido.

A partir da ênfase que o texto destina a alguns de seus pontos fulcrais, tanto no nível diegético como lingüístico, determinadas intrusões podem surgir, caracterizando a autorreflexividade, que, em síntese, consiste na capacidade da obra voltar seu pensamento sobre si mesma, seja quanto aos seus mecanismos de funcionamento, seja com relação aos comentários que ela própria traça sobre si. A autorreflexividade pode se manifestar, explícita ou implicitamente, por meio de jogos criados a partir de transformações da estrutura do texto que tendem a levar o leitor a contrapor formas conhecidas à nova forma proposta.

Faz-se necessário, aqui, trazer maiores esclarecimentos sobre a autorreflexividade, visto que tal conceito já foi proposto pelos românticos de Yena, bem como retomado e sistematizado por Walter Benjamin em seu livro *O conceito de arte no romantismo alemão* (2002). Segundo Benjamin, Friedrich Schlegel, principal teórico do movimento, apresenta a tarefa da crítica como complementar ao objeto de arte, pois ela ampliaria o pensamento sobre arte trazido na obra, dando um passo além para o que os românticos consideram como Absoluto da arte. Dessa forma, tanto a obra de arte como a crítica contêm o princípio da autorreflexividade, diferindo os níveis em que a reflexão se dá. Benjamin sistematiza essa proposta da seguinte forma: primeiramente, encontra-se o pensamento por si, no qual o sujeito é desperto e passa a traçar considerações a respeito de algo. No segundo nível irá surgir o que se considera como reflexão, que seria o pensar sobre o pensar, um pensamento segundo sobre o primeiro, a reflexão sobre uma causa do mundo na qual se faria a obra de arte. Mas será apenas no terceiro nível que se dará o que os românticos realmente consideravam como reflexão, a qual se ligaria diretamente ao campo da crítica, uma vez que aqui não há mais como determinar um pensamento primeiro e um segundo; o que se tem é uma teia formada por pensamentos que podem recair tanto sobre um primeiro quanto sobre os demais, não havendo linearidade.

Desse modo, segundo os românticos de Yena, a reflexão se faz presente em qualquer obra, mas não existe necessidade de que ela alcance seu terceiro nível em todas as criações, sendo essa condição apenas pré-requisito para a crítica literária. Podemos, então, considerar que a autorreflexividade, em algumas obras metaficcionalis, ultrapassa a superfície do simples pensar sobre o pensar atingindo níveis mais elevados, portando em si parte do exercício crítico de ampliar os saberes da obra, reforçando as tênues fronteiras entre crítica e criação.

Será em meio aos apontamentos reflexivos, que no caso da metaficção se pode designar por autorreflexivo, já que esses pensares estão relacionados à própria obra, que se distingue a

problematização de traços constitutivos da obra de arte. Porém, como nos lembra Hutcheon, isso não significa que toda criação autoconsciente e autorreflexiva será sinônimo de uma crise no gênero, pois se tais aspectos tivessem relação direta, o romance, como um gênero, já teria nascido em crise. Todavia, retirar a crise como uma das perspectivas das obras metaficcionalis também não corresponderia à melhor das leituras, uma vez que todo texto que se propõe a pensar e/ou modificar algum aspecto básico de sua estrutura assume um descontentamento, uma crise, ao menos com si próprio. Por mais que não se manifeste de maneira drástica impondo um rompimento com as demais formas de arte, âmbito em que Hutcheon situa seu comentário, as obras metaficcionalis ao menos colocam uma nova perspectiva para o horizonte da escrita.

Waugh considera a metaficção menos um subgênero do que uma tendência do romance (WAUGH, 1984, p.14), visto que os pontos focados em cada obra e discutidos por meio da autorreflexão não apresentam uma estrutura fixa, impossibilitando o delineamento de uma corrente, o que leva Waugh a considerar a metaficção como um conjunto de aspectos sobre a constituição e desenvolvimento da escrita que retorna com mais intensidade em determinados períodos. Em geral, a autora, ao se referir à metaficção, relaciona-a ao romance, não considerando contos, novelas ou outras formas narrativas. Já Hutcheon alude à metaficção sob outra perspectiva, focando sobre os pensamentos do ato da escrita não em função do gênero literário, como o romance destacado em Waugh, mas sim em função de sua problemática com a narrativa enquanto processo de criação. A crítica canadense não opta pelo termo *diegese*, uma vez que procura se afastar da proximidade existente entre o processo de contar e a história contada, pois, optando por essa divisão, a reflexão que surge na obra seria tomada como um exercício crítico paralelo à história, perdendo sua real importância.

Com base nos aspectos levantados, teceremos algumas considerações sobre as obras selecionadas como *corpus* desta dissertação, *Avalovara* (1973)<sup>2</sup> e *O jogo da liberdade da alma* (2003), visto que a metaficção é o ponto de partida de nosso trabalho. De início, cabe destacar o alto grau de referência que ambas expressam sobre si: a primeira, de Osman Lins, dedica uma de suas oito linhas narrativas, “A espiral e o quadrado”, a esclarecimentos sobre a estrutura proposta para o romance que lemos, desde pormenores a respeito das origens e mistérios acerca dos princípios ordenadores do romance até especulações sobre o que o leitor pode esperar de uma forma tão distinta como a escolhida. A obra de Maria Gabriela Llansol vai em outra direção: tem-se um *texto* que difere das formas narrativas conhecidas e que discute seu próprio “arcabouço” teórico, levando o leitor, agora *legente*, a uma necessária revisão de conceitos para que possa penetrar nesse novo lugar como membro atuante.

Ambas as obras questionam formas de escrita tradicionais, pois tanto Lins quanto Llansol almejam a criação de textos que ultrapassem o mero contar histórias, alcançando outras relações com o objeto de arte: *Avalovara*, em que se destaca o processo de conscientização do Autor-personagem sobre os modelos de escrita, provocando um movimento em direção oposta ao das narrativas convencionais, permite pensar em uma cosmogonia na qual o romance teria como objetivo recriar o próprio movimento de criação, de forma a atingir algo que, nas narrativas cosmogônicas mitológicas, corresponderia ao momento de elevação ao sagrado da criação, que no romance seria compreender os mistérios da criação literária. Já *O jogo da liberdade da alma* traz as relações das *figuras* no *texto*, que procuram, ao estabelecer novos elos nesse novo lugar de escrita, alcançarem diferentes reflexões, entrelaçando-se ao texto.

Visualizamos também nesses textos que compõem o nosso *corpus* outros aspectos característicos da metaficção: a impermanência e o senso de caos, uma vez que, ao questionarem

---

<sup>2</sup> Data da primeira edição.

as estruturas tradicionais de escrita, bem como as formas de utilização da linguagem como meio de construção da criação literária, os textos metaficcionalis não buscam instaurar novos e sólidos modos de escrita, nem tão pouco retiram a importância das obras anteriores com novos padrões, mas propõem, sim, um horizonte de incertezas sobre o processo de criação, sendo, em grande parte das vezes, esse horizonte a “resposta” para os questionamentos levantados pela própria obra.

Quando interroga sobre seu próprio estatuto enquanto escrita, a obra possibilita a recriação de determinados conceitos no ato autorreflexivo que passam a ser considerados impróprios para as atuais condições em que se encontra. Esse movimento ocorre porque, ao assumirem o olhar narcísico, essas obras debruçam-se tão profundamente em seus mecanismos de construção que passam a acompanhar, calmamente, as mudanças em seus contornos e formas, permitindo que novos traços surjam. Desse modo, a metaficção também atua no plano da teoria, propondo e possibilitando a revisão de noções que ampliam a dimensão do que se considera literário.

Os textos de Llansol não apenas redefinem conceitos, como o de *texto*, que será tratado no próximo capítulo, como também os cria, utilizando, em vez de personagem, um termo mais amplo – *figura*<sup>3</sup>, ou ainda descaracterizando as nomenclaturas de escritor e de leitor em favor de *escrevente e legente*.

---

<sup>3</sup> A figura, correspondendo aos seres do texto de Llansol, possui caráter singular e suas especificidades não se apresentam de forma explícita, construindo-se no decorrer da obra, o que nos permite dialogar com a concepção de Barthes em *S/Z*, em que a figura é considerada “uma configuração incivil, impessoal, acrônica, de relações simbólicas.” (BARTHES, 1992, p.53). Seriam, assim, seres que não se mantêm presos a definições, sendo seus elos, com as outras figuras ou com o texto, estabelecidos conforme a escrita se desdobra. Acrescentem-se, aqui, as considerações de João Barrento sobre a figura em Llansol, quando diz que ela é “[...] uma imagem em devir [...] um fragmento do ser, a caminho da coincidência de si consigo mesmo (FP, 129)” (BARRENTO, 2009, p. 53). E também as palavras da autora, que considera as figuras como “[...] ‘nós construtivos’ do texto [...] e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos.” (LLANSOL, 2011, p.121).

Também Lins realiza algo próximo em *Avalovara*, mas não tão abrangente, quando contrapõe noções do que tradicionalmente se considera romance por aquilo que nós, leitores, temos contato ao ler *Avalovara*, o que também se coloca no horizonte recriador.

Seguindo essa perspectiva, que toma o traço (re)criador de noções relativas à criação literária em *O jogo da liberdade da alma* e *Avalovara*, destacamos que, no primeiro caso, a incompatibilidade com tipos de escrita convencionais apresenta-se de modo mais evidente do que no segundo, já que os “conceitos” lançados por Llansol, distinguindo-se dos que conhecemos tradicionalmente na teoria literária, são discutidos abertamente, enquanto o romance de Lins não deixa tão claro, ao menos de início, que também não aceita pacificamente as categorias narrativas convencionais.

Linda Hutcheon observa que os textos metaficcionalis podem manifestar seus questionamentos e comentários sobre a criação literária de maneira mais ou menos explícita, interferindo diretamente nos níveis de compreensão do texto, pois a construção de sentido se ampliará quanto mais o leitor se ativer às breves, mas significantes, indicações da obra (HUTCHEON, 1991, p.28). De acordo com a autora, quando a metaficção se apresenta de forma mais patente, chama atenção de imediato, o que propicia que as considerações subsequentes sejam assimiladas de modo crítico.

Indiscutível é o fato de que os textos que internalizam procedimentos metaficcionalis atraem o leitor mais pelas discussões acerca da dimensão narrativa e pelo caráter de novidade instituído na linguagem do que pelo enredo, que deixa de ter a importância que manifesta em outros tipos de texto.

Quando Lins propõe em *Avalovara* um personagem como Abel, um escritor que comenta seu ofício e a obra que planeja construir durante sua jornada, duas estruturas são colocadas em confronto: a do romance que se lê e o romance que Abel pretende escrever, mas não realiza. Por

meio de comparações, pode-se perceber que ambas as formas se contrapõem em diversos aspectos, admitindo-se como utópica aquela pretendida pelo personagem Abel. Acerca desse movimento autorreflexivo incrustado no enredo da narrativa, cabe ao leitor ir percebendo, mesmo que aos poucos, seu caráter como universo gradualmente construído (HUTCHEON, 1991, p.28).

Essa articulação autorreflexiva gerada implicitamente na obra se faz não somente na justaposição de diferentes construções do enredo, mas também a partir da multiplicidade de formas de elaboração linguística da criação literária, observada quando a obra manifesta o embate na geração da palavra poética, ao comentar, por exemplo, sobre a dificuldade em encontrar o termo apropriado para expor uma ideia, ou ainda quando mostra a impossibilidade em expressar determinado conteúdo.

Nesse sentido, voltemos nossa atenção para a personagem inominável do romance de Lins, referenciada por meio do símbolo ☹. Essa personagem, como também outras vozes presentes no texto, traçam comentários sobre a condição de insuficiência da linguagem em oposição à pluralidade do ser que pretende ser nomeado, distância que aumenta gradativamente à medida que mais facetas se agregam ao conhecimento que se tem sobre ela. Pouco a pouco, nota-se que os questionamentos relativos ao poder de nomeação recaem sobre a escrita do romance, pois o escritor em formação Abel não encontra na linguagem meios para realizar a empreita, tornando-se o romance um projeto que aponta para aquilo que ansiava ser, tal como Abel e ☹. Não há como desvincular os questionamentos sobre o poder de nomeação daqueles sobre o romance, uma vez que um se dá em função do outro, atuando na produção de sentido da obra.

Essa conjuntura que expõe a perspectiva da crise do criador frente à obra na tarefa de selecionar as palavras da linguagem comum e lhes atribuir um uso distinto evidencia duas esferas em que se situa a linguagem: a da arte, em que a exploração do signo prevê diferentes significados, e a do cotidiano, mais objetiva e voltada à comunicação mais imediata. Abel transita

entre as duas: nem desconectado do universo ficcional nem fixo na realidade, e é nesse entremeio que afloram também outros sentidos.

Há ainda outras formas a que o texto recorre para chamar atenção à dimensão linguística do texto. A esse respeito, Hutcheon comenta que muitos textos se utilizam de artimanhas da linguagem, como anagramas, caso de *Avalovara*, visando realçar o caráter motivado da linguagem na obra de arte. De acordo com a crítica,

Os modelos [formas textuais regulares] aqui são menos facilmente discutidos em generalizados termos não-textuais. Um, entretanto, seria o enigma ou a piada, uma forma que direciona a atenção do leitor para a própria linguagem, sua potencial forma de duplicidade semântica. A linguagem pode ambos, tanto transmitir como encobrir significados.<sup>4</sup> (HUTCHEON, 1991, p.34, tradução nossa).

Ao trazer para o texto a perspectiva do jogo, não vemos apenas a proposta de busca e descoberta dos diversos sentidos criados no decorrer da obra. O jogo, na multiplicidade da palavra *play* na língua inglesa, tal como é empregada por Waugh (1984, p.35), também traz o caráter de encenação, sendo o desempenho de cada elemento fundamental para que o todo se realize e para que se perceba a importância que a compreensão do enigma linguístico apresenta para a macroestrutura da narrativa. Dessa maneira, uma das consequências da constituição desse jogo é o surgimento de uma estrutura de linguagem diferenciada, que passa a sustentar o texto como universo próprio e por meio da qual se estabelecerão as regras desse “mundo”. Entretanto, isso não significa dizer que todos os aspectos problematizados na obra se solucionem.

Com base nos comentários aqui realizados, relativos à metaficção, observa-se que duas figuras, em especial, ganham relevo: o autor e o leitor. Como motivos para a maior relevância desses dois seres destaca-se o fato de que o texto, ao expor seu caráter de objeto criado, traz à

---

<sup>4</sup> The models here are less easily discussed in generalized non-textual terms. One, however, would be the riddle or joke, a form which directs the reader’s attention to the language itself, to its potential form semantic duplicity. Language can both convey and conceal meaning. (HUTCHEON, 1991, p.34).

superfície sua condição de objeto intermediário entre aquele que cria e aquele que se beneficia de tal criação. Desse modo, o autor adentra a obra como figura dela participante, adquirindo *status* semelhante ao de outras personagens, uma vez que seus dizeres são construções, como o de qualquer outro que assuma voz no texto. Como Roland Barthes considera em *O rumor da língua*, a inscrição do autor no texto “já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem de suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra” (BARTHES, 1988, p.72). Sua voz ampliará o projeto maior do texto ou o desenvolvido por outras personagens, ou ainda entrará em conflito com elas, sendo essa relação comparativa, entre o que se encontra e o que é questionado pelo texto, outro dos jogos que a obra metaficcional pode trazer.

Em geral, a figura do autor aparece rejeitando as formas que correspondem à ordenação da realidade em prol de distintas propostas para o universo ficcional ali criado, pois, sendo o romance uma criação autônoma, pode suprir-se de suas próprias leis.

Em *Avalovara*, visualizamos no Autor-personagem que narra a linha “S” da narrativa, “A espiral e o quadrado”, situação semelhante quando ele comenta sobre a escolha do palíndromo “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” como guia para a apresentação das linhas narrativas no texto. Tendo em vista o que caracteriza normalmente um palíndromo, pode-se dizer que o palíndromo inserido em *Avalovara* alerta para o fato de que mesmo possuindo indicações em artefatos históricos reais, suas origens não são comprovadas pela história, tornando-se, assim, especulação qualquer comentário sobre as possíveis influências desse palíndromo num passado remoto. Trata-se, talvez, de uma artimanha do Autor-personagem no sentido de evidenciar a dimensão que os signos assumem no seu romance, o que o diferencia do autor anônimo do palíndromo aqui recuperado, conforme se pode verificar no trecho que segue:

O autor anônimo atribui a cada uma das oito diferentes letras um significado místico: A é a cidade de Ouro; T, o Paraíso e a Unidade.: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E, a peregrinação humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão mais perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário de astros errantes; N, representa a comunhão dos homens e das coisas. Esses temas, no poema, são abordados e retomados na ordem em que a espiral cinabrina toca as respectivas letras. No presente livro, só a organização daquele antigo poema é conservada. Esvai-se a grandiosidade dos temas. Resta, quando muito, um halo nostálgico da ambição que inspirou seu modelo, mais de duas vezes milenar.” (LINS, 1995, p.84).

As indicações feitas a respeito do significado das letras sob a perspectiva do autor anônimo do poema (palíndromo) esboçam sempre alguma relação entre o “significado místico” da letra e os fatos sob ela narrados. Todavia, a “grandiosidade dos temas” não foi preservada ao ser retomada pelo romance, pois, de certo modo, é possível dizer que o Autor-personagem tem consciência da impossibilidade de realizar seu romance pelo viés trazido originalmente pelo palíndromo. Se isto fosse possível, não haveria crise por parte do Autor na sua labuta ao confeccionar o texto.

Na obra de Llansol, por sua vez, verifica-se uma diferente abordagem da figura que dentro do texto assume postura próxima à do Autor-personagem do romance de Lins. A escrevente<sup>5</sup> não aparece como um ser angustiado, ela está totalmente integrada ao texto e caminha junto com ele. Apresenta-se desperta à leitura e à escrita do texto, conhecendo-o e desvendando-o na linguagem. Sua participação no texto situa-se no mesmo nível que a das outras figuras: há para ela a oportunidade de, na inter-relação com as demais, ser desperta por elas a ponto de descobrirem juntas mais facetas do texto que habitam, como se lê no seguinte fragmento de *O jogo da liberdade da alma*:

---

<sup>5</sup> O termo *escrevente*, apesar de aparecer na citação desta página como substantivo do gênero masculino, surge no decorrer de *O jogo da liberdade da alma* normalmente como feminino. Desse modo, optamos por uniformizar nossas referências a essa figura utilizando a forma feminina.

O escrevente e o legente sabem que esta é uma pergunta a quatro mãos mudas. O escrevente procura elucidar uma desmemória acompanhando-a de comentários, não sabendo o que realmente se passa com a rapariga que uma vez parece sofrer e outras, nem tanto. (LLANSOL, 2003, p.34).

A escrevente faz considerações como alguém que pertence ao texto. Ela não possui um conhecimento ilimitado, assumindo a expectativa da descoberta, pressuposto do eterno desdobrar da escrita. A escrevente é consciente de sua condição no texto e também da forma como esse caminha.

Do outro lado da equação, tem-se, então, a figura do leitor, cuja valorização no romance de Lins pode ser vista na medida em que o Autor-personagem apresenta sua tarefa como árdua e passa a compartilhar sua responsabilidade abertamente com o leitor por meio das reflexões sobre a formação e estrutura do universo ficcional. Hutcheon (1991, p.12) observa que, quando o autor chama a atenção do leitor para o fato de que ele transita por um universo outro criado por alguém, possuir informações acerca dessa criação, de suas regras e estrutura passa a ter tanta importância quanto conhecer a diégese propriamente dita.

Antonio Candido, no prefácio do romance *Avalovara*, pondera sobre a forma que o texto se apresenta, a imprecisão dos acontecimentos no universo textual e faz referência ao leitor dizendo que: “A execução do livro é a resposta, fascinante para o leitor, à medida que este vai experimentando a precisão geométrica do arcabouço, a minúcia implacável da descrição e a poesia livre que rompe a cada instante.” (CANDIDO, 1995, p.10). A fascinação aludida por Candido advém do processo de construção de sentido que é paulatinamente percebido no romance por meio de reformulações contínuas das ideias sobre a obra e que só pode ser alcançado após a realização completa do trajeto de leitura.

Não é apenas conosco, na condição de leitores, que esse “jogo” de descobertas se realiza. Participando da estrutura do romance, o personagem Abel, antes de se propor como escritor, mostra-se um leitor ativo do mundo ao seu redor, contemplando de forma semelhante livros, lugares e pessoas, como se percebe no trecho a seguir:

Abro a boca, aspirando o vento calmo e a voz de Cecília. As pálpebras, cerro-as. Suas palavras, em torno: fala de lutas, mas não sei o que diz. Ouço-a como se lê, perturbando o texto e crescendo certo mistério à leitura, o trecho impresso fora de lugar. Tocam-me essas palavras não compreendidas. Minha mão avança entre as suas coxas e ela prende-a com um movimento rápido. Seu coração bate forte sob a pressão do meu rosto; os pés estão cruzados; as pernas estendidas; todo o corpo tenso. Começo a beijá-la. No peito, nos ombros, nas mãos. Aos poucos, a rigidez se desfaz. Seus calcanhares, erráticos, riscam a areia. (LINS, 1995, p.221).

Visualizamos Abel “lendo” Cecília: as palavras e o corpo dela são um objeto a ser descoberto, podendo-se distinguir dois vetores no processo de leitura: o primeiro, a partir da perspectiva do leitor Abel em relação ao objeto lido, absorvendo o novo que admira e tenta compreender; o segundo, correspondendo à reação, em função da leitura, sobre aquele que lê.

Na obra de Llansol, por sua vez, comparece, juntamente à figura da escrevente, a do legente como um novo referencial. Sua atuação assemelha-se a dos outros seres que se fazem presentes no texto.

Do mesmo modo que visualizamos a escrevente assumindo o lugar do “eu” que propõe percorrer esse lugar da escrita, abrindo novos caminhos no texto, o legente adota a posição daquele que se propõe a acolher as solicitações da obra, mas não passivamente, agindo como um simples espectador, mas sim de forma ativa. Nas palavras de Sônia Piteri,

A escrevente pressupõe um legente: às vezes, é ela própria [...]; outras vezes é alguém outro, ambos figuras que habitam o espaço da escrita. Escrevente e legente permutam seus impulsos, e até mesmo a nasalidade do sufixo “ente”

tende a conferir um comprometimento entre essas duas figuras do texto, sugerindo algo que se executa em conjunto mas com efeitos que não conduzem necessariamente à consonância [...]. (PITERI, 2009a, p.115).

Podemos dizer ainda, ao encontro dos aspectos já considerados, que o legente não possui um conjunto de características específicas, como também sua relação com o texto não é sempre a mesma, transformando-se na presença do outro. Como nos diz Etelvina Santos: “A identidade vai-se forjando 'através do outro', 'em face do outro' e 'sob o olhar do outro'. Como a leitura. Em devir.” (SANTOS, 2007, p. 39).

Tanto a leitura quanto o legente não possibilitam a descrição de uma forma determinada de participação com o texto, mas pode-se dizer que envolvimento da leitura com a escrita é evidente. Muito além de fazer parte desta, o legente sente-se cativado a perpetuar nessa viagem, retribuindo o que lhe é requisitado no encontro com os demais seres, alcançando outras possibilidades de leitura.

Na tentativa de sermos, nós, legentes de Lins e Llansol, caminhemos em direção à leitura analítica de seus textos.

## 2. DA DIMENSÃO DA ESCRITA

Enveredaremos, agora, por um percurso mais pormenorizado de *Avalovara* e de *O jogo da liberdade da alma*, mas é preciso traçar algumas ressalvas a respeito da óptica escolhida como mais profícua na aproximação dos dois textos, uma vez que comparar livros tão diferentes pode gerar não apenas estranhamento, mas também questionamento sobre o pressuposto do qual partimos neste trabalho.

Cabe ressaltar, então, que nosso olhar sobre os dois livros toca-os sob o prisma daquilo que Roland Barthes distingue como Texto. Segundo o autor, “o Texto não pára na (boa) literatura; não pode ser abrangido numa hierarquia, nem mesmo numa simples divisão de gêneros. O que o constitui é, ao contrário (ou precisamente), a sua força de subversão com relação às antigas classificações. (BARTHES, 1988, p. 73). Eis aí a nossa primeira justificativa: as criações de Lins e Llansol, apesar de se distanciarem no que diz respeito ao gênero literário, já que *Avalovara* é considerado um romance, e, em *O jogo da liberdade da alma*, torna-se praticamente impossível a determinação de um gênero preciso, tendo em vista a dinâmica de sua escrita, ambos são Textos, construtos articulados pela e na linguagem.

Barthes considera ainda que “o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira da biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras.” (BARTHES, 1988, p.73), particularidade que julgamos mais perceptível em Llansol pelo fato de seu Texto não se encerrar no formato de um livro, perdurando em toda a sua obra por meio de traços singularizantes, como os ressaltados por Piteri ao dizer que:

[...] um texto se imbrica no outro, seja pela retomada de determinadas figuras, como é o caso de Témia, “a rapariga que temia a impostura da língua”, de *Um beijo dado mais tarde* e de *O jogo da liberdade da alma*, seja pela recuperação de fragmentos e vocábulos significativos, seja pela priorização do espaço escritural, seja pela linguagem do desejo, seja, enfim,

pelo processo metamórfico, que, além de se manifestar internamente em cada texto, pode ser visto como o elemento propulsor da escrita de Llansol, escrita ininterrupta, que em suas reentrâncias dá origem a novos seres. (PITERI, 2009b, p.10).

A interação com a perspectiva de Barthes se faz ainda em função de identificarmos na obra de Llansol uma releitura de alguns aspectos da teoria do crítico francês, como se pode verificar, na citação acima, por meio de Témia, figura que tem consciência sobre o estatuto cerceador que a palavra pode apresentar e que almeja se livrar daquilo que nela está agregado.

Ao ser caracterizada como “a rapariga que temia a impostura da língua”, Témia nos faz lembrar as considerações de Barthes em *Aula* (s/d), quando diz que toda a língua carrega em si uma imposição, significados embutidos ao signo no decorrer de seu uso, bem como possui estruturas moldadas pela sociedade, o que faz com que, ao utilizar a língua, o sujeito já o faça em meio à repressão das condições de uso dominantes. Contudo, o Texto, segundo o autor, “contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária (aquela que se agrega), mesmo quando nele ela procura reconstituir-se; ele empurra sempre para mais longe [...]”. (BARTHES, s/d, p.33).

Abel, o escritor personagem do romance de Osman Lins, também comparece como uma forma de manifestar essa direção do Texto em desviar-se do poder da língua. Nos seus devaneios sobre a tarefa de escrever, volta constantemente ao tema da opressão, tratando a palavra como um “bem confiscado”. Esse conflito trazido pela personagem acaba por se tornar uma maneira de realçar os significados outros que a palavra pode comportar, pois ao refletir sobre esse aspecto Abel aciona a possibilidade de se desautomatizar a língua: deslocando a palavra de seu uso corriqueiro, os poderes que agem sobre ela perdem a força e, assim, aquilo que a língua agregaria é posto em evidência e questionado.

Com base nas observações de Barthes, pretendemos verificar, em meio às reflexões presentes nas obras de Lins e de Llansol, como o Texto esboça-se como o lugar em que a linguagem se executa, agindo sobre ela e permitindo-a agir de diferentes formas de acordo

com as modulações espaciais e as distensões temporais que cada um dos objetos em análise constrói. Essas dimensões do Texto serão, assim, nossa porta de entrada para pensar o ato da escrita, escrita com índices autoconscientes e autorreflexivos que pode causar certo desconforto ao leitor na medida em que o faz questionar o conhecimento que ele tem sobre literatura.

## 2.1. AVALOVARA – O TEXTO COMO PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO

Em nenhum lugar que não nos verdadeiros livros, esses espaços misteriosos de presente e de sempre, iremos encontrar, quando tudo nos atordoa, nos incita ao imediato e nos precipita ao rumor, o silencioso centro em torno do qual há de girar o universo que somos – esta frágil armação –, salvando-nos assim do esfacelamento interior. (LINS, 1969, p.181).

A partir do momento em que se abre o livro *Avalovara* e se depara com a imagem da espiral, do quadrado e do palíndromo, somos tomados e guiados por ela, tanto por sua força de expressão, como por sua recorrente menção durante o romance. Será a imagem criada na reunião dos três elementos que fornecerá diretrizes sobre a distribuição das informações pela obra, supondo-se uma leitura “linear”, ou seja, da primeira à última página, pois, na verdade, o leitor conhece as diferentes linhas narrativas paulatinamente, de modo fragmentado, de acordo com o ingresso da espiral nos pequenos quadrados em que se instala cada uma das letras do palíndromo.

O texto de Osman Lins propõe realizar-se numa outra dimensão, distinta das narrativas tradicionais, supondo certo espaço e tempo para a efetivação da escrita, correspondendo ao primeiro aspecto, o quadrado, e, ao segundo, a espiral. Sobre o palíndromo, teceremos considerações pormenorizadas à frente, por ora, foquemos na figura em que a obra se fundou: “uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo.” (LINS, 1995, p.15).

Essa imagem, como frisa o Autor-personagem, é vista na natureza sob diferentes formas: “[...] nas conchas dos moluscos, nos ciclones, bem como em chifres de caprídeos[...]” (LINS, 1995, p.64), incitando o leitor para a existência de um índice misterioso e indicativo de um elo comum entre eles. No romance, a estudiosa Regina Igel destaca a presença da espiral na “identidade da terceira amante de Abel [...], a forma aparece subentendida na extensão auditiva [...], uma concha colocada sobre o cadáver (T11), um fêmur de outro cadáver (*idem*), formas arquiteturais como ‘escadas helicoidais’ (A12), etc.” (IGEL, 1988, p.139).

Na tentativa de ultrapassar mistérios, passemos, sob o olhar do Autor-personagem, à visualização da espiral como um complexo indicador atemporal:

Atentai, com cuidado, para as extremidades da linha, a interior e a exterior. Vereis, ao primeiro olhar, que a espiral não nos transmite uma impressão estática: parece-nos, antes, vir de longe, de sempre, tendendo para os centros, seu ponto de chegada, seu agora; ou ampliar-se, desenvolver-se em direção a espaços cada vez mais vastos, até que a nossa mente não mais alcance. A verdade é que, se a seccionamos nas extremidades, arbitrariamente o fazemos; fazendo-o, guardamo-nos da loucura. Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral – ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim. (LINS, 1995, p.16).

Como se dirigindo ao leitor, Autor-personagem realça as particularidades que envolvem a espiral, enfatizando os não limites dela, a sua não demarcação de um princípio e de um fim. Vista como uma forma em movimento, a espiral esboça um deslocamento no espaço em duas direções opostas. Seu alcance é, assim, infundável, o que implicaria que o homem, ao tentar trazê-la em sua criação, necessitaria seccioná-la para conseguir manipulá-la, devido à sua extensão imensurável em contraponto ao pequeno poder da ação humana.

Ao escolher como ritmo do romance a forma espiralada, recupera-se, em parte, o arquétipo do tempo mítico, um tempo que, segundo Octávio Paz, atua como “um passado que retorna – só que retorna para afastar-se novamente” (PAZ, 1984, p.29), uma vez que, de

acordo com a perspectiva que observamos, a espiral, ao completar outra volta no círculo, restaura o elo com o passado, mas, ao mesmo tempo, e por outro ângulo, não se retoma o princípio, vai-se além.

Conforme a espiral toca novamente cada letra, contempla-se a recuperação da ação nas várias histórias que compõem *Avalovara*: ao voltarmos à cena narrada, deparamo-nos com a continuidade da narração, sem que outras ações tenham adentrado a história que determinada letra assume. Essa narrativa irá recuperar parte do evento anterior, mas as relações com o mesmo episódio se transformam, uma vez que o olhar do narrador em relação ao mesmo acontecimento se modifica no transcorrer do tempo, como também o do leitor, que acaba sendo influenciado pelo acréscimo de informações que adquire com os fragmentos narrativos intermediários que a espiral percorre até o retorno a uma mesma letra, fazendo com que o reencontro com o tema seja não mera retomada, mas uma nova leitura do mesmo caso.

Tal relação constrói-se no tema da letra “R - ☹ e Abel: encontros, percursos e revelações”, quando Abel e ☹ saem do enterro de Natividade e vão ao cais em forma de T que ficava próximo. Entre a observação do local e carícias trocadas com ☹, presenciam-se devaneios de Abel sobre o cais, sua forma e os significados possíveis. De acordo com Leny Gomes, o “aprofundamento” que Abel realiza nessa cena transparece em meio a um processo reflexivo gerado a partir da paisagem:

Num movimento fusional, ☹ é projetada na paisagem, sob o olhar de Abel, criando uma mobilidade de perspectivas entre a cena que se forma no cais, o rosto de ☹ e o olhar do narrador, acrescida da perspectiva de leitura que vê na forma do cais em T similitudes com o romance [...]. (GOMES, 2004, p.255)

A estudiosa observa que o desenvolvimento da cena não se dá na progressão da ação, mas na ampliação do campo de visão que se desdobra continuamente em um maior número de reflexões, fazendo que Abel caminhe para a ampliação da compreensão da situação que

analisa: inicialmente, ele nota a grande simetria que existia na construção, porém essa se apagava graças à reestruturação do espaço que ocorria no momento: “Este acidente atenua a simetria perfeita do cais, brilhante sob a chuva leve.” (LINS, 1995, 42).

Após dois fragmentos narrativos deste segmento, correspondendo a uma volta completa na espiral e duas passagens pela letra R, que se encontra nos dois lados do quadrado, Abel cria um paralelo entre a simetria do cais e a ordem do mundo, notando que as variáveis que ora permitem e ora destroem a simetria do cais eram como os vários aspectos que possibilitavam o ritmo do mundo: tantos e tão mutáveis que o acaso facultava que ambos, o cais e o mundo, permanecessem existindo em harmonia. Contudo, a inconstância desses elementos também institui um estado de tensão, como se percebe no trecho abaixo:

Rege esses pescadores e os demais elementos da cena — as silhuetas delgadas dos postes a um lado e outro do T, as pedras de atracação fincadas junto dos postes —, rege tudo isto um ritmo preciso e claro, uma simetria que, sabemos, o acaso nunca oferece e que os leves desequilíbrios existentes fazem ainda mais tensa. (LINS, 1995, p.72).

Mesmo que a simetria se mantenha, o cais não deixa de estar em constante transformação. Tais mudanças, ocorrendo sob um ritmo preciso, acabam, pois, por conter também os momentos em que a simetria se rompe, mesmo que ela logo volte a se restaurar. Ter conhecimento de que a simetria não é perene, é, no paralelo estabelecido entre o cais e o mundo, saber que também o universo possui esses instantes de desequilíbrio, e, assim, a percepção do que ocorre no cais e no mundo se amplia, estendendo Abel suas conclusões sobre o cais e sobre o mundo também ao texto:

O duplo baque dos caixotes, soturno, acaba de demarcar, assim como a passagem, ao largo, do barco a motor, mais uma unidade da composição que, à semelhança de um texto, ante nós se organiza e da qual somos parte (pois não seria incompleta e, em certo sentido, perdida, inútil, se aqui não houvesse alguma consciência que, contemplando-a, apreendesse o sentido

que contém— ou, ao menos, simula conter — e a seu modo o traduzisse?). A mancha amarela do plástico afia ante o mar fosco. (LINS, 1995, p.74).

Abel desdobrou seu olhar em várias reflexões: iniciadas pelo movimento do cais, multiplicaram-se, perpassando questões acerca da relatividade dos acontecimentos no mundo e também daqueles que ocorrem no texto. Tantos pensamentos se fizeram em um curto espaço de tempo, característica típica das digressões do fluxo de consciência. Porém, as conclusões alcançadas no decorrer do tema R não podem ser creditadas apenas à distensão de tempo psicológico, uma vez que os apontamentos vieram entremeados aos demais temas que intermediaram a retomada da letra R pela espiral. As digressões sobre a simetria do cais não se deram num único instante, mas em vários momentos, fragmentados e intercalados às outras narrativas, o que permitiu a Abel tomar consciência de sua realidade como texto, possibilitando também que nós, leitores, ganhássemos mais informações acerca da obra que se tece sob um ponto de vista distinto do Autor- personagem.

Almeida Neto ressalta que a espiral, pela forma com que é tomada como princípio temporal no romance frente à distribuição dos episódios narrados, tem sua dimensão ampliada, uma vez que “a forma espiralada, que usualmente pressupõe a ideia de unidade e continuidade temporal, no romance osmaniano orchestra o movimento de desestabilização da coerência e da sequencialidade habituais dos textos de ficção narrativa.” (2009, p.42-43). E, de fato, verificamos que a cada vez que a imagem do cais em T reaparece, não se retoma a narração no ponto exato em que foi cortada na última vez em que a espiral cruzou a letra R: uma volta completa foi dada na espiral, o instante anterior da cena foi recuperado e superado, visto que várias vozes participam dessa escrita, iluminando-a por diferentes perspectivas.

Descrever a espiral, como fizemos até aqui, e designá-la apenas como indicação de um tempo mítico que configura o texto, não significa muito, uma vez que o romance contém várias referências à mitologia de diferentes culturas, como a greco-romana, a indiana, a católica, entre outras. *A priori*, utiliza-se a expressão “tempo mítico” como um meio de

sintetizar a proposta da configuração de tempo das civilizações passadas, que possuíam em comum a restauração da ligação humano e divino por meio de uma determinada representação, um ritual (ELIADE, 2010, p.73). Entretanto, certos apontamentos trazidos no texto levam a outras especificações sobre o enfoque do mito que aqui é utilizado.

Partimos, para tanto, da cena do encontro entre Abel e  $\text{O}$  no tema “O – História de  $\text{O}$ , nascida e nascida”. Sempre que aparece a letra O,  $\text{O}$  narra sua vida entremeando passado e presente: a infância, o segundo nascimento, o ato sexual com Abel. Também inclui observações detalhadas sobre o Íólipo, ser criado no romance cuja descrição simula a opressão nas relações entre homem e mulher, antecipando por meio de metáforas aspectos da cena final entre os três.

Em meio a essa fusão de tempos,  $\text{O}$ , enquanto é despida por Abel, pára e coloca uma música na vitrola, *Catulli Carmina*, que transparece no texto apenas pela repetição de seu refrão “*Eis aiona! (Sempre, eternamente, sempre, a ti pertença) Tui sum.*” (LINS, 1995, p.35). A própria narradora traz, aqui, o significado da frase, que se repete em três fragmentos narrativos da letra “O” durante o romance como forma de localizar a narração no presente (seu encontro com Abel), uma vez que fatos do passado e especulações sobre o futuro são predominantes no texto, deixando o presente como um mero ponto de referência entre os dois. Não há maiores detalhes sobre a música colocada por  $\text{O}$  ou a frase que se repete como refrão, investigá-la, no entanto, possibilita-nos explorar como tal excerto exerce influência na compreensão da dimensão temporal estabelecida no desenvolvimento do texto. “Aiona” não corresponde simplesmente à palavra “sempre, eternamente”, como a tradução apresenta. Aiona tem sua origem no termo Aion, outro deus do tempo além do conhecido Cronos. Sobre Aion, Deleuze diz:

[...]só o passado e o futuro subsistem, que eles subdividem ao infinito cada presente, por menor que ele seja e o alongue sobre sua linha vazia. A

complementaridade do passado e do futuro aparece claramente: é que cada presente se divide em passado e futuro, ao infinito. Ou melhor, um tal tempo não é infinito, já que não volta jamais sobre si, mas é ilimitado, porque pura linha reta cujas extremidades não cessam de se distanciar no passado, de se distanciar no futuro. Não haverá aí, no Aion, um labirinto bem diferente do de Cronos, ainda mais terrível e que comanda um outro eterno retorno e uma outra ética (ética dos Efeitos)? (DELEUZE, 1969, p.64).

Com essa outra perspectiva para o tempo, referenciada pelo texto por meio da música, fica sugerido que o romance de Lins recorre à formulação de um tempo mítico em sua narrativa. Contudo, “tempo mítico” acaba por ser um termo genérico a partir do momento e circunstâncias em que Aion é trazido ao texto, já que ao se referir ao tempo como mítico o texto apenas resgata uma busca por vinculação com o tempo divino, um momento de ascensão. Entretanto, por outro lado, as menções a Aion, realizadas em meio a uma linha narrativa em que o passado em memórias se mescla com considerações sobre o futuro num presente sem valor, não deixam de aludir a Aion, que, como divindade mítica do tempo, carrega a imagem de desenvolvimento ilimitado, mas não necessariamente infinito, como uma linha que está sempre a subdividir-se, gerando outros passados e futuros a cada vez que o faz.

Voltando-nos aos dizeres do Autor-personagem de *Avalovara*, constatamos semelhança entre suas especificações sobre a espiral e os dizeres de Deleuze sobre Aion:

A espiral seria infinda em seu exterior; interiormente, porém, há os centros onde ela termina – ou se inicia. Tal pensamento demanda retificação. Somos nós que impomos limite, em ambas as extremidades, para a espiral. Idealmente, ela começa no Sempre e no Nunca é o seu termo. (LINS, 1995, p.16).

Naturalmente infinita, começando no “Sempre” e terminando no “Nunca”, a espiral não corresponderia exatamente ao que Deleuze comenta como sendo particularidade de Aion. Porém, ao indicar a artificialidade do corte da espiral para que possa fazer parte da configuração do romance, o Autor sugere a manifestação da espiral como linha em que se pode encontrar internamente “centros onde ela termina – ou se inicia”, assim como Aion. Esse

aspecto se une à característica dos múltiplos “centros” a que Deleuze (1969, p.66) se refere, “centros” que impõem múltiplos passados e futuros. A espiral que *Avalovara* representa como possível imagem para o tempo mítico é, portanto, um movimento específico, que se realiza semelhante a Aion.

Como consequência dessa representação do tempo em que o presente é um mero ponto de referência entre o passado e o futuro, o agora será sempre relativizado: sua importância está em apontar aquilo que acabou de passar ou o que logo sucederá. A partir desse modo das informações se darem no texto, Deleuze percebe estar atrelada a ideia de “novidade” (DELEUZE, 1969, p.66).

A distribuição paulatina das narrativas ao leitor provoca um estado de espera cravado na novidade, pois, por mais que o desenho da espiral permita ao leitor acompanhar qual será o próximo tema a ser retomado no romance, ele desconhece o que virá. A escrita em espiral, como o romance traz, aliada à subdivisão do palíndromo, agrega esse efeito do inesperado que Deleuze prevê na perspectiva temporal de Aion.

Entendemos que o Autor-personagem de *Avalovara* tem consciência do jogo que se estabelece sob essa forma de distribuição do texto, e também do jogo que cria para leitura, quando intervém dizendo: “Pela última vez, a espiral desenhada sobre o quadrado mágico cruza a letra S. Um dos temas do livro, o que confia ao leitor, com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organização do próprio livro, não será retomado” (LINS, 1995, p.83-84). A importância dessa assertiva consiste em alertar o leitor de que todas as informações que ele, como Autor, concederá já estão disponíveis, e esclarece ainda que desse momento em diante o leitor terá contato apenas com as demais narrativas. As relações traçadas entre os dêiticos do texto, pontos do passado e do futuro da narrativa, como “última vez” e “não será retomado”, valorizam as ações passadas e futuras retirando a importância do presente, mostrando o caminho que a estrutura de tempo que a espiral indicara para o percurso

entre as oito linhas do texto foi aqui transposto para a diegese, dando ao presente a mera qualidade de intermediário.

Direcionar o olhar e a intensidade do aparecimento das reflexões na escrita, formulando o modo pelo qual elas caminham, não é suficiente para que o texto se efetue, é necessário ainda dizer o que esse olhar atinge, o espaço que o material escrito cria e se expande. Dessa forma, após escolher o princípio que movimentará o romance, o Autor revela sobre qual figura recairá a espiral – o quadrado:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaço com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais espreitamos. A escolha recaí sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que é a espiral a força motriz. [...] Sua existência [da espiral] para além dessa área não será tomada em consideração: aí, somente aí, é que regerá com o seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance. Pois o quadrado será dividido em outros tantos, idealmente iguais entre si. [...] Coincidirão, aduzamos, o centro do quadrado e os centros da espiral, ou seja, o ponto imaginário onde – supondo que seja traçada de fora para dentro – arbitrariamente a interrompemos. Tais os fundamentos da presente obra. (LINS, 1995, p.18).

Na busca por uma força que consiga rivalizar com a enorme potência da espiral, que mesmo seccionada mantém seu poder de desdobramento, o quadrado aparece, como o homem, caracterizado por suas limitações enquanto forma geométrica. Sua posição em relação à espiral é concêntrica, o que implica dizer que percorrer a espiral é também viajar por todo o limite do quadrado, e, ao término do caminho, encontrar seu ponto central.

O ato de restringir o espaço para o desenvolvimento da obra, como também o período de tempo no qual ela ocorre, já que o quadrado impõe limites à espiral, é uma ação representativa que condiz com a produção da obra de arte, e que está relacionada, de certo modo, à efemeridade do ser humano frente ao mundo, bem como de suas criações em relação a ele. A espiral, como forma simbólica que remete ao desenvolvimento contínuo e ilimitado e

ligada ao divino, contrapõe-se ao quadrado, forma concisa, já que, segundo o Autor-personagem, sendo “limitadas as criações humanas”, o quadrado delimita o texto como criação menor que a divina, mesmo que vislumbre grandeza. Além disso, para que uma obra ganhe existência, é necessário que ela possua uma forma, margens entre ela e os demais objetos do mundo: apontar para seus próprios limites comprova também o grau de consciência que o romance possui de si mesmo e de sua condição como criação.

Todas as indicações referenciadas pelas letras, alusivas às oito narrativas, estão presentes no quadrado, sendo distribuídas simetricamente por ele, uma vez que as letras do palíndromo, espaços onde as ações ocorrem, se distribuem de maneira equiparada em ambos os lados do quadrado. Isso, entretanto, gera um desconforto, visto que um mesmo lugar, o de cada letra, excluindo-se a N, pode ser encontrado em direções distintas.

Tal situação não se valida se considerarmos estas coordenadas – espiral, quadrado e palíndromo – como indicadores do texto e não de sua diegese. Fundamentamos essa distinção no fato de que o texto, enquanto material escrito, desenvolve-se num determinado espaço, que neste caso é claramente definido como o quadrado, diferentemente da diegese que, no nível ficcional, cria um outro espaço que apresenta características que assinalam relação direta com as personagens e a ação. Averiguamos essa diferenciação nos estudos de Ermelinda Ferreira, quando ela afirma que:

Há uma relação inversamente proporcional entre a frequência com que se sucedem os segmentos de um mesmo capítulo e a sua extensão. Assim, quanto maior a frequência de aparecimento de um capítulo, ou seja, quanto menos espaçados os seus segmentos, tanto menor será a extensão, e vice-versa, conferindo equilíbrio e harmonia à composição das partes. (FERREIRA, 2005, p.48).

Ao notar tal aspecto, Ferreira debruça-se sobre a materialidade do texto, e não sobre a diegese, de acordo com a distribuição e extensão das linhas narrativas no quadrado, e no

romance. A proporção a que a estudiosa se refere indica a extensão do traço da espiral em cada quadrado menor do palíndromo dentro do quadrado maior no qual toda a obra se realiza.

Dessa forma, vemos a figura proposta como guia para *Avalovara* como sendo um mapa do texto e o percurso que ele esboça como sendo a viagem a ser empreendida. Mas esse mapa contém localizações ainda mais precisas sobre o trajeto que propõe: cada linha narrativa que compõe a obra, e também sua frequência, nos são oferecidas pelo palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. É ele que, segundo o Autor-personagem, iguala-se a outras inquietudes humanas (“deus, anfibena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo”), visto que o caráter dúbio que comporta acaba por representar a necessidade da escolha, mesmo que ao final a descoberta seja a mesma. Tendo como principal particularidade não possuir “princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com seu próprio início” (LINS, 1995, p.48), o palíndromo comporta tanto o movimento como a espacialidade onde este se dá, o traço que lhe confere, diferentemente da espiral ou do quadrado, as dimensões relativas ao tempo e ao espaço simultaneamente.

Observemos, primeiramente, a dimensão temporal, em conformidade com as possibilidades de leitura: o leitor pode iniciar a leitura do palíndromo de qualquer direção, do começo ao fim e vice-versa, descobrindo sempre o mesmo resultado. Seu deslocamento torna-se, por conseguinte, infinito, visto que encontrar o fim é também encontrar o começo, começo da frase, do movimento, do percurso que eternamente se realiza.

A partir de nossa compreensão do tempo no romance como “mítico”, visualizamos uma outra dimensão temporal, presente no texto de Deleuze sob a ótica do mito de Cronos. Para fazer essa ligação, apoiamo-nos no traço cíclico que tanto o palíndromo como Cronos carregam sobre o tempo. Esse aspecto concede aos fatos a perspectiva de se estabelecerem num eterno presente, como se nota no seguinte trecho de *Lógica do sentido*: “o tempo do

presente é pois sempre um tempo limitado, mas infinito porque cíclico, animando um eterno retorno físico como sabedoria da causa.” (DELEUZE, 1969, p.64).

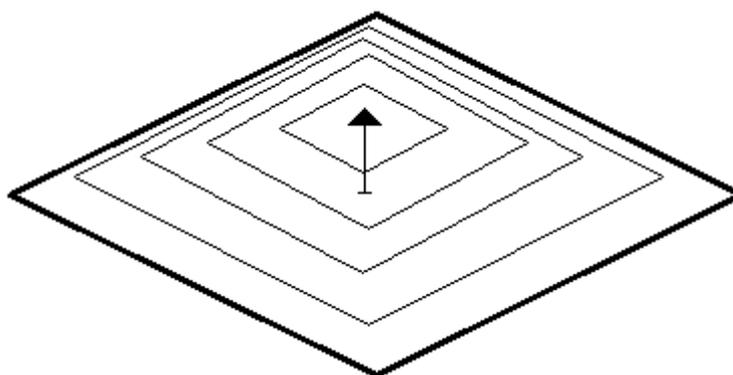
A importância do presente para essa possibilidade temporal advém do encontro, no fechar do ciclo, entre o passado e o futuro. De acordo com essa união, haveria a eterna multiplicação do presente, não existindo extremos, uma direção para a qual o tempo caminhe e que torne possível demarcar um passado e um futuro, diferentemente do que acontece com a espiral no romance. Há ainda a materialidade do espaço trazida pelo palíndromo que a espiral, como Aion, não possui, sendo esse outro ponto fundamental pelo qual consideramos o palíndromo e Cronos sob a mesma perspectiva. O destaque ao caráter material dessa divindade se dá, segundo Deleuze, pelo fato de que “Somente os corpos se penetram, somente Cronos é preenchido pelos estados das coisas e os movimentos de objetos que mede” (DELEUZE, 1969, p.67).

Desse modo, julgando que a percepção do tempo não pode ser lida desvinculada de seu aspecto material, isto é, não há como desconsiderar o espaço em que a narrativa se cria, como também o volume de texto escrito de acordo com a dimensão do traço dentro de cada letra do palíndromo, é possível pensar cada letra do palíndromo como detentora de uma fração do tempo e do espaço, mesmo que possua sentido também quando observada em seu todo. Cada linha narrativa, originada a partir dos temas indicados nas letras, pode ser vista como texto independente, uma vez que comporta sentido próprio, uma distensão temporal e um espaço diegético distinto das outras linhas. Todas as narrativas juntas formam uma maior, o grande romance materialmente contido no quadrado. Nessa capacidade de possuírem sentido separadamente e em conjunto, consideramos como orgânico à obra o processo de união da espiral e do quadrado, pela perspectiva de Aion, ao palíndromo, que comporta o sentido de Cronos: por mais distintas que tais propostas se apresentem, elas conseguem gerar um significado juntas.

Torna-se necessário agora discorrer sobre as implicações que a união das propostas de tempo contidas em Aion e Cronos trazem ao texto, pois elas caminham concomitantemente, como observa Deleuze ao dizer que:

[...] é o Cronos físico e cíclico do vivo presente variável. Mas, em um outro sentido, é a alameda que se estende para frente e para trás, *way-be "a long way before, a long way behind"*: é o Aion incorporel que se desenrolou, tornou-se autônomo desembaraçando-se de sua matéria, fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro, e onde mesmo a chuva é horizontal [...]. (DELEUZE, 1969, p.66).

Diante dessas reflexões, retornemos ao romance de Lins e à maneira pela qual a distribuição de suas sequências narrativas se formam. A espiral, como linha em que os extremos não se encontram, é entremeada pelo palíndromo, que contém uma sucessão de “presentes”, dando à narrativa que carrega cada letra o efeito de uma pausa, a do eterno presente se aprofundando em si mesmo, diminuindo a dramaticidade do texto à medida que retira a ênfase da ação em prol da reflexão que a espiral produz para um encadeamento de introspecções, como se cada passo dado pelo caminho da espiral fosse um profundo passo em areia movediça: quanto mais se adentra, menos se caminha para frente e cada vez mais a fundo. Por meio do palíndromo, gera-se, na dimensão plana que a espiral e o quadrado constroem, profundidade: ao se suprimirem as linhas narrativas com a união delas em uma única, os planos da narrativa vão se sobrepondo, levando, ao final, a um percurso ascensor, fornecendo tridimensionalidade ao mapa que essas instruções delineiam, como se pode visualizar na imagem abaixo:



Ferreira, apreciando esse aspecto sobre a obra de Lins, considera-a “[...] próxima à escultura, pela forma tridimensional como se oferece ao receptor e pela liberdade que tenta estabelecer para sua apreensão [...].” A autora sugere que essa proposta advém do temor dos escritores modernos frente ao aumento da importância do desenvolvimento tecnológico em declínio da do livro, e, dessa forma, ao conferir relevância à materialidade do texto, Ferreira diz que se valoriza, então, “a apreensão do texto literário em sua realidade como objeto-livro” (FERREIRA, 2005, p.52). E ainda mais: sendo a reunião das imagens da espiral, do quadrado e do palíndromo, uma espécie de mapa, rota para o texto, agregar ao mapa tridimensionalidade confere a ele forma afunilada, que termina no N, seu pico, que, de acordo com o Autor-personagem, “representa a comunhão dos homens e das coisas.” (LINS, 1995, p.84). Desse modo, como pode tal composição corroborar com a matéria da escrita?

Para tentar encontrar a resposta, voltaremos ao arranjo que tal arquitetura esboça juntamente às representações míticas, a partir da segunda epígrafe do romance, retirada do texto *O sagrado e o profano*, de Mircea Eliade: “Uma criação implica superabundância de realidade, ou por outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo. Segue-se daí que toda construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a cosmogonia.” (ELIADE apud LINS, 1995, p.7), narrativa que se propõe a contar o surgimento do universo, sua criação pelos deuses, buscando restaurar, por meio do canto, o tempo sagrado da criação, que Eliade apresenta como “*in illo tempore*, ao ‘começo do Mundo’” (ELIADE, 2010, p.74). Podendo-se

pensar *Avalovara* como uma proposta de cosmogonia, sua realização, pautando-nos nos dizeres de Eliade, caminha, simbolicamente, para esse encontro com as origens do tempo.

A disposição do texto de Lins, por meio da união entre a espiral, o quadrado e o palíndromo, torna espaço e tempo sagrados, semelhante à construção simbólica que busca reencontrar o elo com o tempo divino, devido à principal característica dessa união: sua forma concêntrica. A letra N, centro do palíndromo, unida também ao centro da espiral e do quadrado, traz o último tema a ser tratado: “☪ e Abel: o Paraíso”. Peregrinar pelo texto percorrendo as linhas deste “objeto-livro”, como propõe Ferreira, é, materialmente, também encontrar, no final, o centro, ponto mais elevado, uma vez que as páginas anteriores se sobrepõem formando uma montanha, e seu cume, não deixando mais caminho à leitura, põe fim à narrativa.

Esse trajeto foi também percorrido pelo personagem Abel, agindo sobre ele, permitindo que tivesse outra compreensão da vida, do mundo e da literatura, e possibilitando-lhe encontrar o paraíso ao final, que vai ao encontro do centro da espiral, representativa da ideia de ritual tal como Eliade descreve para os homens primitivos, como se averigua abaixo:

Para assegurar a *realidade* e a *duração* de uma construção, repete-se o ato divino da construção exemplar: a Criação dos mundos e do homem. Primeiro, a "realidade" do lugar é obtida pela consagração do terreno, isto é, por sua transformação em “centro”; em seguida, a validade do acto de construção é confirmada pela repetição do sacrifício divino. [...] Através do paradoxo do rito, todo o espaço consagrado coincide com o Centro do Mundo, tal como o tempo de qualquer ritual coincide com o tempo mítico do "princípio". Com a repetição do acto cosmogônico, o tempo concreto em que se passa a criação é projetado para o tempo mítico, *in illo tempore*, em que ocorre a criação do mundo. Assim, ficam asseguradas a *realidade* e a *duração* de uma construção, não só pela transformação do espaço profano em um espaço transcendente (“o Centro”), mas também pela transformação do tempo concreto – em tempo mítico. (ELIADE, 2010 p.35)

Ao se colocar como uma cosmogonia, ao estruturar-se, como vimos, num espaço que caminha para o centro sobre um tempo mítico, o romance de Lins, como percurso proposto

para leitura e como jornada realizada pelo personagem Abel, lembraria o ritual, no sentido de “cópia do acto primordial da Criação do Mundo” (ELIADE, 2010, p.25), possibilitando àquele que o concretiza alcançar a transcendência ao final.

Na última cena do romance, Abel e  se encontram no auge da união amorosa: compartilham não apenas o corpo do outro, mas também o conhecimento. Os elementos dessa cena, análogos a um quadro, reúnem-se, compondo certa unidade: o relógio de Julius Heckethorn prepara-se para unir os dois ponteiros no XII, a chuva e os relâmpagos ao fundo, Olavo Haiano aproxima-se como um enviado do destino para cumprir sua tarefa como assassino, e, por fim, o tapete ao chão com a cena primordial – Adão e Eva no paraíso. Desenvolve-se a narrativa lentamente, por meio de um fluxo convulsivo de palavras que procuram, na ausência de pontuação e na imiscuição de seus componentes, apresentar uma nova dimensão do espaço e do tempo, que se altera logo após a última indicação de Olavo Haiano com a arma engatilhada:

[...] novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheio de dentes irados o ladrar dos cães e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim. (LINS, 1995, p.357).

O relâmpago na sala, indicando tanto o disparo da arma como a chuva que caía, marca a transição de um tecido para outro:  e Abel passam do tecido do texto de suas vidas, como ele próprio notara, para o tapete que contemplavam na sala, o “Jardim”, em que Adão e Eva habitavam antes da queda, e, por essa passagem, admitimos aqui a ascensão, possível transcendência que Abel atingiria no romance, considerando-se as respectivas diretrizes traçadas a partir da configuração do espaço e o tempo do texto, ascensão realizada a partir da transição de um texto ao outro, o tapete do Jardim.

Essa passagem de um plano a outro na narrativa não é apenas uma simples transposição por nós sugerida com base na proposta cosmogônica de Eliade, mas também um dos recursos empregados pelos textos considerados metaficcionais (HUTCHEON, 1991, p.53). A *mise en abyme*, por meio da qual o texto sobrepõe narrativas possibilitando que se voltem a seu reflexo como um objeto outro, assume distanciamento crítico nos comentários sobre a natureza da criação. Desse modo, surge semelhante à representação criada por espelhos paralelos: por mais próximos que pareçam, as imagens que reproduzem se dão de forma distorcida.

Hutcheon, a partir dos dizeres de Dällenbach, aponta três diferentes formas em que a *mise en abyme* se manifesta na metaficção, sendo possível observá-las no romance de Lins: a primeira, trata-se de uma simples reduplicação (HUTCHEON, 1991, p.55, tradução nossa), podendo ser visualizada por meio da adequação que se verifica entre as considerações acerca do romance e ele próprio, o que é visível na relação criada entre as reflexões feitas pelo Autor-personagem e a obra em si, uma vez que, por mais aparentemente distanciado que o Autor esteja, ele participa do romance com seus comentários. O segundo tipo de manifestação da *mise en abyme* é a reduplicação *ad infinitum* (HUTCHEON, 1991, p.56, tradução nossa). São apontamentos relativos a uma outra obra dentro do texto, mas se pode notar que é a obra mesma, duplicada, que ali se observa. Em *Avalovara*, percebe-se essa reduplicação por meio das observações de Abel a respeito da obra que planeja escrever, mas que ainda não o fez, pois, como se nota pelo trecho a seguir, busca aquilo que o romance realiza: “[— *A viagem e o rio.*] Trata de quê, Abel? - Do tempo mítico e das suas relações com a narrativa.” (LINS, 1995, p.157). Mas é o último nível, o aporístico (HUTCHEON, 1991, p.56), que mais nos interessa, por ser esse o recurso empregado na construção da última cena do romance, já que esse recurso se refere à inclusão, inconsciente ou conscientemente encoberta, do romance dentro do romance, quando a narrativa se torna mais evidente sobre si própria a ponto de

tomar ela mesma e subvertê-la, como um objeto outro. Dessa forma, a transição do personagem Abel a um outro plano, que no romance se faz por outra narrativa – o tapete, é algo aparentemente certo, pois, como acompanhamos no decorrer da análise, a semelhança entre o trajeto da personagem ao de um ritual se dá na possibilidade de transcendência, que seria, no romance, a passagem de um plano para outro (outro nível narrativo).

## **2.2. O JOGO DA LIBERDADE DA ALMA – O TEXTO E SUA CONSTANTE ABERTURA**

Ser legente nos textos de Llansol implica disposição para caminhar, andar pelas diversas linhas que o texto proporciona, desperto aos encontros que a leitura oferece. O pensamento vivo que passa pelo texto tem marcas do corpo que o compõe, da rota que esse corpo percorre até o momento da escrita e dentro dela, bem como das marcas de si como texto, um corpo de escrita, composição enquanto processo, decorrente também de escritos anteriores, e que traz em latência o texto que seguirá.

Vê-se, assim, a própria tessitura enquanto matéria da escrita apresentando-se como parte fundamental da obra, na qual se imbricam dizeres sobre o ato de escrever, sobre as escolhas de um modo de compor em vez de outro, e até mesmo comentários sobre as inovações formais que esses dizeres trazem entrelaçados ao resto do texto, intervenções essas interagindo com seres do livro, inclusive manifestando-se vez ou outra como figura. A materialidade do pensar sobre a composição não é apenas um meio para as figuras dessa obra ganharem existência em palavras, é também um elemento que amplia o universo do texto em potência, gerando uma escrita que cria e recria o literário.

A autorreflexividade, termo indicativo desse tipo de texto que se volta ao seu fazer, e, em especial, a maneira como Llansol desenvolve a feição de sua escrita, não se mostram em diferentes tons, separando-se o que é literatura do que seria estritamente teoria e crítica sobre

o trabalho literário. O que se visualiza é, sim, uma concepção outra de escrita, um modo de dizer que articula o pensamento teórico, filosófico e poético sobre um mesmo objeto, fazendo com que o texto conceba “conceitos” próprios, que não se prendem às amarras de definições categóricas, mas sim a imagens, e é delas que partiremos para nossa leitura.

Ao virar as páginas dos livros de Maria Gabriela Llansol, e especificamente de *O jogo da liberdade da alma*, deparamo-nos com algo que difere do conto, da novela, do romance, ou mesmo da narrativa. A escrita llansoliana se corporifica em *texto*. Em *Um falcão no punho* (2011b)<sup>1</sup> – Diário I, as várias facetas dessa diferente configuração de escrita são desenvolvidas. Sobre o *texto*, destacamos o seguinte fragmento:

O texto é a mais curta distância entre dois pontos.

Porque falamos, pensamos em novelo, e sentimos um emaranhado no estômago ou no coração. A palavra novela é a fuga a esta dor. Picada rápida, ou encontro breve. (LLANSOL, 2011b, p.126).

O *texto* se apresenta como espaço de deslocamento, que não liga um ponto ao outro, mas se faz entre eles, portanto, sem limites que o cerquem. O falar e o pensar da escrevente, por sua forma enovelada, assemelham-se ao texto na medida em que são fios entrelaçados que provocam “um emaranhado no estômago ou no coração”.

Contra-pondo-se a essa situação, distingue-se, também no trecho acima, a “palavra novela”, que leva a uma limitação, pois se trata de uma forma narrativa convencional que não possibilita que a sensação de emaranhamento perdure. Diferente é “pensar em novelo”, expressão composta por palavras que transmitem ideia de expansão, de amplidão, palavras que estão relacionadas ao ato de criar, de escrever. Ao encontro disso, deparamo-nos com os dizeres de Sousa Filho, que vê na relação entre a imagem da “picada breve” e a de

---

<sup>1</sup> Neste trabalho utilizaremos a primeira edição brasileira publicada em 2011. A primeira edição portuguesa é de 1985.

“emaranhado no estomago” uma síntese da relação criada entre os textos narrativos comuns e os de Llansol:

A “picada rápida” sugere o efeito de identificação recorrente na narrativa tradicional, enquanto que o “emaranhado no estômago ou no coração” remete ao efeito de estranhamento característico da escrita da autora que, como vemos aqui, é uma vertigem causada pelas dobras, tanto na linguagem como no pensamento, análoga ao que se percebe com frequência nas artes plásticas do Barroco. (SOUSA FILHO, 2009, p.27).

A sensação de “estranhamento” com que o leitor se defronta ao encarar o texto pela primeira vez deve-se ao fato de que a escrita de Llansol apresenta-se num constante fazer, diferentemente do que se verifica na narrativa tradicional, que oferece um encontro rápido que não deixa marcas nem se marca pelo processo.

Em *O jogo da liberdade da alma*, tem-se em relação ao *texto* uma outra imagem que reforça seu caráter processual, evocado como “viagem” no seguinte fragmento: “Evidentemente que eu estou no decorrer de uma viagem de comboio. A palavra forte não é viagem de comboio, mas *no decorrer de*.” (LLANSOL, 2003, p.13). A escrevente, sentada à janela do comboio, faz da viagem *texto* escrito pelo olhar. Esboça as cenas que vão se compondo pela paisagem, pela memória, pelo que a união entre elas suscita, originando um conjunto de momentos que se unem pelo fulgor, que surge no texto de Llansol como ponto de iluminação, de energia. Não ligadas pela ação, as cenas veem-se unidas por proposições diversas que suscitam a presença de seres distintos num mesmo espaço, propiciando os acasos do pensamento “em novelo” no qual o *texto* se amplia, abrindo, ao mesmo tempo em que se constitui, caminho para outros encontros, as próximas cenas.

Desse modo, acreditamos que o desenvolvimento desse *texto* se faça na dinâmica do movimento reflexivo, pois, ao retirar a importância da ação como linha de força e seguir o que provoca um pensamento sobre o outro, as cenas fulgor adquirem um andamento diferenciado. Acrescente-se a isso a maneira como ocorre a sucessão das palavras criada pelo fluxo da escrita, que concedem materialidade ao *texto*, reafirmando a visualização de seu

desenvolvimento. Sendo impossível dissociar o curso das reflexões do encadeamento das palavras, somos levados a uma dupla percepção do movimento: uma progressão em simultaneidade. A forma que o desenrolar do texto oferece, descrito como “viagem”, não se liga, desse modo, ao ato de viajar, mas a um processo que se funda na assimilação e reflexão da viagem, o que se dá em potência: um acumular de figuras, pensamentos a partir delas, que culminam em uma realidade diferente daquela vivida.

Podemos apontar como relativo a esse desenvolvimento duas situações que o *texto* llansoliano apresenta. A primeira, vinculada ao movimento da escrita da sucessão de pensamentos, reflexões dispostas uma após a outra, palavra após palavra, nas linhas do texto. A segunda, atrelada à forma pela qual ocorrem os momentos de fulgor produzidos pela reunião das figuras na cena, de acordo com a maneira reflexiva por meio da qual eles ocorrem, sem uma lógica própria, apenas como fruto do pensar sobre o pensar. A partir desses dois eixos um espaço se constitui, mas nos deparamos com um *locus* outro que não o da realidade materialmente apreendida.

Consideramos como meios para a configuração desse espaço de escrita as características do *texto* como trânsito, como processo que não se finda nos limites da capa e contracapa do livro, como desenvolvimento, não no sentido de continuidade, mas no de conexão. Com relação a esse aspecto, são elucidativas as palavras de João Barrento em seu livro *Na dobra do mundo*: escritos llansolianos: “O texto llansoliano assume-se, assim, como o lugar de um projeto ucrónico (porque o tempo cronológico nele se suspende e porque o seu tempo, que é verdadeiramente o do humano, ainda não chegou) onde se escreve essa pujança do Ser [...]” (BARRENTO, 2008, p.122).

A ucronia se constitui devido ao fato de o *texto* se estabelecer como fluxo, dado o seu caráter reflexivo, o que implica dizer que não há um ponto de chegada, um final para o qual ele caminha. A composição deste lugar ucrônico, por conseguinte, não será nunca absoluta,

mas sim um contínuo de fragmentos captados no instante do olhar: “O universo multiplica-se com a descrição minuciosa e atenta da viagem.” (LLANSOL, 2003, p.13). A multiplicação desse “universo” vai ao encontro da abertura constante da escrita. Desdobrando-se enquanto *texto* escrito, o *texto* desdobra-se também enquanto espaço, da mesma maneira, o tempo que a ucronia configura é aquele de um futuro que está sempre a se realizar, um tempo de espera num constante vir a ser, pois como não há uma limitação do espaço, mas sempre um desdobrar do pensamento sobre outro, não há um momento final, um limite cronológico, esse espaço é, em vista disso, “livre do tempo” (LLANSOL, 2011b, p.123).

Na sétima parte<sup>2</sup> de *O jogo da liberdade da alma*, observamos alguns aspectos que caracterizam a ideia desse espaço ucrônico. O primeiro que trazemos aponta o próprio *texto* como o lugar em que as figuras surgem: “Mais adiante, o texto falar-nos-á de uma rapariga” (LLANSOL, 2003, p.21). A materialidade que as figuras possuem enquanto palavra, como sua aparição no fluxo da escrita, indica a espacialidade em que podemos localizá-las, a mesma espacialidade por meio da qual elas próprias se situam.

Os outros dois pontos relativos ao espaço seguem não fazendo referência ao *texto*, mas a Herbais. Frequentemente citado nas obras de Llansol, foi em Herbais que a escritora residiu grande parte de seu período do exílio e criou muitas de suas obras, trazendo marcas das experiências lá vivenciadas, vestígios das sensações do instante vivido, da sua relação com as cores da paisagem e da casa, dos odores das plantas, da temperatura e até mesmo lembranças que o local instigara, possíveis enquanto rastros na escrita:

Mais adiante, o texto falar-nos-á de uma rapariga.  
Ela entra e diz-me:  
[...]  
– Voltemos a Herbais.

Enquanto caminhamos para Herbais, digo-lhe em silêncio

---

<sup>2</sup> O livro *O jogo da liberdade da alma* apresenta uma forma de numeração e distribuição que não nos possibilita falar exatamente em capítulos. Desse modo, por falta de uma nomenclatura mais apropriada, optamos por utilizar o termo “parte”, que nos parece menos restritivo que capítulo.

porquê um homem? (LLANSOL, 2003, p.21)

O livro se inicia com os dizeres “de regresso a Herbais” (2003, p.7), o que levaria a pressupor que o espaço já fosse Herbais. Na leitura até então, acompanhávamos os dizeres da escrevente sobre uma viagem de comboio que realiza juntamente à rapariga e ao homem ao piano, não como um deslocamento físico de fato, mas como uma experiência, tanto é que na página seguinte deparamos com a frase: “e a correr chegamos a Herbais estando em Herbais,” (LLANSOL, 2003, p.22). Aqui, a impossibilidade que se instaura espacialmente pelo percurso mencionado de se chegar a um lugar estando nele demonstra que, na referência Herbais, há algo muito além de uma mera demarcação espacial. Percebemos, então, como fundamental diferença entre as indicações ao *texto* e às relativas a Herbais, o caráter material da primeira e reflexivo da segunda. Isso se dá em função dos traços que acompanham cada um dos sintagmas: ao se referir ao *texto*, a escrevente situa o aparecimento da rapariga em conformidade à sua localização no fluxo da escrita, diferentemente de quando há alusão a Herbais, pois aqui se cria não uma referência de lugar, mas sim uma imagem, o que transforma esse espaço em síntese das sensações e pensamentos, evocando um tempo advindo das lembranças guardadas pelo corpo que escreve, bem como de escritos anteriores a esse momento do texto.

Em *Um falcão no punho* (2011b), quando a escrevente se refere ao diário escrito em Herbais, define-o pelos traços de uma fase de sua escrita marcada pelas impressões de um ambiente: “O Diário de Herbais, diário da reclusão no prado pelo feio, é atravessado por uma corrente vibrante onde vão desembocar imagens pupilares – os sonhos.” (LLANSOL, 2011b, p.76). A ligação com Herbais estabelecida aqui é semelhante àquela observada em *O jogo da liberdade da alma*, já que a espacialidade da cidade não interfere nas relações entre as figuras no *texto*, recuperando marcas de um outro momento, uma diferente fase de composição da escrevente, que retoma e embala a cena que se materializa.

Análoga manifestação acontece sobre a percepção do tempo devido ao fato de o *texto* se fazer em potência, como teia: não há como demarcar os momentos em que ocorre alguma transformação, inclusive por esta se realizar não nas figuras, mas sim acontecer sobre as ideias que se multiplicam e se modificam nesse caminhar, como uma nova assimilação/reflexão da situação apresentada. Há o movimento, há o encontro, não há, contudo, sua presença no tempo.

O *texto* de Llansol apresenta, então, duas esferas desse desenrolar da escrita: uma vinculada à materialidade do *texto* enquanto processo de escrita, e outra relativa à sua proposta de desenvolvimento, “fora do tempo”, que traz a simultaneidade de figuras cronologicamente distantes em uma mesma cena, fato possível enquanto escrita. Pensamos nessa possibilidade em função do diálogo entre Témia e a escrevente, ilustrativo da complexidade que a dimensão ucrônica assume na obra:

- Como se chega aquela cena? – E agitas-te.
- Qual? – E quis que definisse
- Não somos irmãs – replicaste. Creio que não entendi a oportunidade que me davas. Mas fui logo esclarecida:
- Somos *eu*. Apenas o tempo não confere.
- E então?
- As duas cenas são as mesmas – esclareceste
- Qual é a primeira no tempo? (LLANSOL, 2003, p.67).

Témia, ao perceber que é uma figura que corresponde à própria escrevente quando mais jovem, questiona a possibilidade do encontro de ambas numa mesma cena. O estranhamento dela *versus* a tranquilidade da escrevente frente a essa questão retrata a familiaridade que a segunda possui em relação ao espaço em que transita. Sendo Témia, a mais jovem e, portanto, menos experiente e menos conhecedora desse outro lugar chamado *texto*, pode ser vista como a figura de uma fase de escrita anterior, desconhecendo as viabilidades que esse *espaço* comporta e não compreendendo bem a sua dinâmica.

A qualidade de estarem fora do tempo, de uma linha onde os momentos se sucedem, bem como de não se ligarem por meio de ações numa associação de causa e consequência, faz com que ambas possam coabitar simultaneamente a cena. Não se prender à lógica cronológica é um dos requisitos para que se instituem as diferentes relações entre os seres nesse espaço, o que faz com que a particular dimensão que Llansol cria em sua escrita faça dela um meio para que se alcancem diferentes encontros entre as figuras.

Dessa maneira, as qualidades do tempo e do espaço para o *texto* conferem a este uma condição intermediária enquanto forma de escrita: ele não está mais preso à configuração da “escrita representativa”, que a escrevente diz ter abandonado (LLANSOL, 2011b, p.121), visto que essa forma, por estar atrelada ao princípio da verossimilhança, está fadada à morte, à não realização da linguagem. Também não há no texto a projeção de um universo utópico, inatingível, nem tão pouco finito e concreto, no qual um conceito específico de real possa ser instaurado, já que a abertura do *texto* llansoliano deixa-o sempre em um vir-a-ser em que vários reais podem ser vislumbrados sem limites, sem barreiras. Essa condição concede ao *texto* a qualidade de se fazer como um eterno devir.

Para articular esses vínculos que o estado de devir gera no *texto*, estabeleceremos uma conexão com a proposta trazida por Deleuze e Parnet, em *Diálogos* (1998), obra em que a questão do *devir* é discutida sob vários aspectos. Restringir-nos-emos a abordar os traços espaciais, temporais e aqueles relativos à escrita em devir, a fim de podermos vislumbrar o que o desdobramento desse traço, o devir, estabelece para a compreensão do *texto* e da linguagem em Llansol, que juntos constituem essa forma tão dinâmica de escrita.

Antes de nos debruçarmos sobre os pormenores do devir e suas consequências, necessitamos pontuar que, para os autores, o *devir* se constitui como uma condição de ser que se esvai de afirmações categóricas. Tal condição se estabelece de acordo com referenciais distintos, extremos com os quais o *devir* cria uma ponte. Os autores caracterizam também o

devir como um fenômeno de “dupla captura”: “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.12).

Não há um único devir, há devires, cada qual ligado a uma determinada potência destinada a um tipo de ação ou conhecimento que leva o ser a preencher suas lacunas, e desse preenchimento surgem objetos ou pensamentos. De forma semelhante, quando há no *texto* llansoliano um singular encontro que impulsiona o movimento reflexivo de uma cena fulgor, ele se estabelece como um pensamento terceiro gerado como abertura paralela, proveniente da reunião das figuras, criando, por meio da escrita, diversos devires pelos quais o *texto* se constitui.

O devir é a capacidade que um corpo possui de se compor com traços de dois outros corpos, agindo assim como um meio de ligação entre eles, sem, contudo, pertencer a um ou a outro. Deleuze ilustra essa competência por meio da imagem da vespa e da orquídea e seu devir, o órgão reprodutor da orquídea em formato de vespa. Entre os dois primeiros seres não há uma relação direta. Ambos são de reinos distintos, não podendo, desse modo, um descender do outro e nem serem uma possível evolução de um mesmo organismo. Contudo, para que a orquídea possa se reproduzir, seu pólen há de tocar o órgão reprodutor das outras e, para isso, a orquídea necessita de um intermediário. Ao encontro dessa necessidade, a planta possui o órgão reprodutor semelhante à figura da vespa, o que atrai o inseto para que ele pouse e carregue em si resíduos do pólen, promovendo a reprodução da orquídea. A condição que o órgão reprodutor assume é a de *devir*, pois não é nem a orquídea propriamente dita, em sua beleza de formas e cores, nem também a vespa, por mais que desta possua contornos semelhantes. A vespa promove o elo entre os dois seres sem ser nenhum deles ao mesmo tempo, nem tão pouco deseja se fazer como um.

Visualiza-se imagem semelhante em *O jogo da liberdade da alma* quando a escrevente comenta sobre o despertar de um texto por meio do toque, gerando daí um terceiro elemento: “O comboio anda. Atravessa colinas e bandejas de natural e o nu, vindo ao fundo do corredor, toca-me. Desperta a minha natureza, tal como eu despertei o *Ardente Texto* de Teresa de Lisieux, em *Ardente Texto Joshua*.” (LLANSOL, 2003, p.17).

Da mesma maneira que o órgão reprodutor da orquídea atraiu a vespa gerando um produto terceiro que é a perpetuação da espécie da orquídea e a alimentação da vespa, o *texto* como viagem de comboio proporciona encontros, como, nesse caso, o da escrevente com o nu, despertando-a e propiciando que ela desperte outros textos, expandindo esse espaço, ampliando o *texto*.

Dessa forma, o *devenir* acaba por se constituir como uma trilha independente entre os dois extremos com os quais dialoga: o órgão reprodutor, por mais que colabore com a vespa e com a orquídea, abre um novo caminho que não é o delas. E exatamente por não entrar em confronto com os outros elementos – nem a vespa nem a orquídea têm sua natureza ameaçada com a existência desse *devenir* –, mas por se desenvolver entre eles, adquire o aspecto da “erva má”, que “cresce entre”, com força extraordinária. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.42). O lugar ocupado pelo *devenir* será, desse modo, o do entre, do intermediário, tanto mental como corporalmente (p.53).

Tal liberdade e independência são notadas nos encontros do pensamento promovidos pelo *texto* llansoliano, uma vez que, mesmo ocorrendo pela ligação de outros dois seres (pensamentos, reflexões), o *texto* tem sentido próprio, em si mesmo, aspecto ressaltado no trecho: “o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo \_\_\_\_\_” (LLANSOL, 2003, p.12). Essa liberdade que o texto possui implica sua pré-existência e sua continuidade, uma vez que o texto é sempre desdobramento de um pensamento anterior que gera um seguinte. Em vista disso, materializa-se por meio do traço após o vocábulo “mesmo”

a continuidade dessa escrita, mas sem delimitá-la como palavra ou ideia já determinada: o traço, diferentemente das reticências que estão ligadas à esfera gráfica da palavra, sugere uma maior abertura, já que como traço está mais ligado à esfera das artes visuais, concedendo, assim, plasticidade ao trecho citado e dinamizando seus possíveis desdobramentos. Se na imagem de Deleuze, a força da erva transparece pelo fato de ela não depender daquilo que a cerca para continuar seu caminho, no texto se opera algo semelhante, uma vez que sua liberdade aflora no espaço entre, onde não existem amarras.

Além desse *devoir* se caracterizar como algo que se constitui pelo meio, a imagem da “erva má” também representa o *devoir* em seu movimento de expansão, graças a seu crescimento em rizoma. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.42). Não pretendendo alcançar nenhum ponto específico, sua progressão se faz de acordo com a situação com que se depara, criando novas e distintas ligações, como uma enorme teia. Esse avançar, entretanto, não é aleatório, ele vai ao encontro das necessidades do momento, a partir da abertura que o movimento anterior gerou, e que deixa espaço para uma nova ligação. Piteri identifica essa particularidade do texto por sua forma não limitada, pois, como diz, “o texto segue independente, embrenha-se por veios que lhe são exclusivos, resiste a nomeações, criando seus domínios no ilimitado.” (PITERI, 2009a, p.5).

Deleuze, percebendo no comportamento de um amigo em especial, no qual destacava a qualidade do “devir-filosófico”, em função de seus pensamentos sobre o mundo e suas atitudes frente a ele, notara que o movimento que exercia se praticava “totalmente em benefício de um gesto que se faz, de uma palavra que se diz, de um som, de uma voz, como um caleidoscópio que produz de cada vez uma nova combinação.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.27).

Semelhante à imagem do movimento caleidoscópico, as combinações promovidas pelo movimento reflexivo permitem ao *texto* de Llansol seu desenvolvimento em potência, sem

uma direção definida, mas relacionado ao pensamento anterior, ou seja, àquilo que a cena anterior pode iluminar e, assim, indicar um próximo passo. A cada movimento, com o mexer do caleidoscópio, novos elos são estabelecidos, tal como cada palavra proferida abre caminho para outra gama de palavras que se materializam. O desenvolvimento rizomático que o *devenir* instaura não pode ser previsto em função do caráter dinâmico desses laços, que não seguem um princípio lógico para se engendrarem.

Mesmo não obedecendo a uma ordem, observamos que a ação de expansão ocorre, e a percepção desse movimento é chamada pelos estudiosos de “velocidade absoluta” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.45). Para essa velocidade, não interessam as mudanças e o desenvolvimento que o objeto teve, mas sim a compreensão das ligações que esse objeto pode firmar. A velocidade, segundo os autores, “É como o plano cinematográfico: o meio de nos fazer perceber tudo o que há na imagem”. (p.45).

Não considerando a evolução, mas sim a percepção de “tudo ao mesmo tempo”, (p.44-45), a velocidade absoluta do *devenir*, para Deleuze e Parnet, afasta-se da demarcação do tempo cronológico. Seu foco é a apreensão da multiplicidade e, por conseguinte, percorrer as inúmeras tramas que formam esse tecido implica penetrá-lo, e não apenas passar com os olhos por algumas de suas faces indiferente à sua complexidade.

Quando se considera como ucrônico o *texto* llansoliano, mais especificamente sua qualidade de estar fora do tempo, de ser caracterizado como uma escrita de esperas criadas pelo *devenir*, o *texto* se constrói como uma grande tela de cinema com imagens projetadas umas sobre as outras. Perceber um pequeno traço é deixar-se tragar pelos inúmeros elos que ele forma: a leitura, então, com sua velocidade absoluta, torna-se um mergulho sem emersão prevista.

Essa tentativa, pois, de captura das inúmeras relações possíveis geradas pelo estado de *devenir* faz dele também uma eterna procura e espera, o desejo pelo próximo encontro com o elo

que se segue, já que a apreensão total do rizoma é impossível, tendo em vista seu alastramento ser interminável. A espera e seu encontro tornam-se parte fundamental da condição de devir e é nesse aspecto que o texto de Llansol ganha sua marca principal.

Concentremo-nos nessa configuração, posto que o movimento que as cenas fulgor desenvolvem no *texto*, além de ser a confluência de figuras nesse espaço promovendo o fulgor, a realização e espera por outras realizações, é também uma confluência e iluminação da escrita, porque, acima de tudo, as figuras são materializações da linguagem e esses encontros e esperas são concretizações entre as palavras, sucedidos pelos caminhos que o *texto* proporcionou. Como considera Deleuze (1998, p.83), “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é algo de intensivo, de instantâneo e de mutante, entre uma criação e uma destruição.”. É nesses fluxos da escrita que as figuras de Llansol se encontram, e entre os aspectos que possibilitam a existência dessas tão surpreendentes realizações, está a forma muito particular que a linguagem se efetua nesse lugar chamado *texto*.

O *texto*, sendo esse lugar dos encontros que o *devir* pressupõe, faz com que as realizações que nele ocorrem não sejam apenas sua consumação, mas a comprovação de que nele é possível se atingirem esses anseios do pensamento e da linguagem, fazendo com que a busca por demais momentos como esse não cesse. Quando a escrevente diz que “O texto é a alegria que me espera na linguagem” (LLANSOL, 2003, p.88), ela marca tanto esse atributo do *texto* enquanto lugar para sua efetivação, retirando a necessidade de algo exterior, como ressalta as relações entre ele e a linguagem. Esta, segundo o fragmento, é mais ampla que o *texto*, e nem sempre proporciona a “alegria”, contudo, o *texto*, de acordo com sua estrutura, permite que os laços que prendiam a linguagem em outros escritos não a restrinjam agora, e esse caráter da linguagem pode ser observado em sua manifestação enquanto figura.

No trecho a seguir, tanto a linguagem quanto o *texto* aparecem juntos à rapariga. Ao ver o caminho que ela pensa tomar, o texto e a linguagem apontam direções opostas e significativas no que concerne à configuração da linguagem na obra de Llansol:

Diz-se no fundo deste texto ou  
 escrevo que a [rapariga] vemos ficar no seio da fulgurante cena que lhe  
 oferece o *há*, definição e mudança lhe oferece, transpor-se ou recuar,  
 mas se recua avança por um caminho de regresso cortado,  
 aninha-se,  
 é evidente a posição fetal,  
 aninha-se no abismo que a não quer  
 e a impele, diz-lhe a linguagem, para a frente, mas o texto guarda a  
 memória de uma outra geografia, há, de facto, impulso, mas para ver o  
 desconhecido que a linguagem dirá perigoso, fonte de temor e de tristeza,  
 mas o texto insiste no sonho que está sonhando a criança que esse  
 desconhecido é misteriosamente seguro. (LLANSOL, 2003, p.78-79).

A rapariga transita no espaço do texto pela linguagem e na linguagem, mas que acima de tudo é a linguagem em *texto*. Seu trajeto vai em direção à mudança, ao abismo e às novas relações possíveis que nele habitam. Ao descobrir ali seu lugar de conforto, duas vozes se pronunciam: a da “linguagem”, alertando para o perigo que esse abismo é, aconselhando-a que recue; e a do “texto”, com sua outra geografia, insistindo para que a rapariga persista nesse impulso ao desconhecido, pois, como a escrevente afirma, “esse desconhecido é misteriosamente seguro” para o *texto*.

Tanto a *linguagem* quanto o *texto*, que aqui aparecem como figuras, carregam memórias, indicando diferentes experiências que utilizam como referência para indicar os possíveis caminhos à rapariga. O *texto*, que é o novo espaço de realizações proposto pela escrevente, é aquele fora do tempo, fora da lógica cronológica e da linearidade, é um “espaço seguro” no qual não há um fim, e daí o abismo ser uma possibilidade. Já a *linguagem*, que a escrevente torna passível de efetivação nesse *texto*, mostra traços anteriores a ele, e por seu possível conhecimento de outras geografias, parece ter percorrido outros lugares e a lembrança que deles traz é marcada por “abismos inatingíveis” (LLANSOL, 2003, p.79).

### 3. FLUXOS E REFLUXOS DA LINGUAGEM

#### 3.1. A BUSCA PELA PALAVRA POÉTICA

Entre os aspectos destacados para a composição da dimensão espaço-temporal de *Avalovara*, ressaltamos sua realização como percurso, que, quando concretizado pelo personagem Abel, proporciona-lhe a vivência do surgimento do universo narrativo por meio da proposta de texto como cosmogonia, conforme foi apresentado no capítulo anterior sobre as proposições relativas ao espaço e ao tempo que o romance *Avalovara* cria.

Abel, personagem escritor, ao concretizar o percurso da criação determinado nas diretrizes dadas para a realização do romance, realiza o ritual, semelhante ao que propõe Eliade (2010), ou seja, ato que busca elevar aquele que o executa à transcendência, ascensão a um outro plano da narrativa: o tapete do quarto do encontro amoroso que retrata a cena do Jardim do Éden. No entanto, essa passagem não anula a dimensão de que se transcendeu, não sendo possível a fixação no tempo sagrado da criação primordial, da mesma forma que a criação escrita não alcança, como projeção de obra absoluta e síntese do gênero, a perfeição, tendo que suportar suas insuficiências no que diz respeito à pluralidade de sentidos e, simultaneamente, sua incapacidade de exprimir determinadas ideias. O vislumbre do paraíso atua, então, como justificativa para a repetição do ritual, tal como o âmbito da criação escrita demonstra que, por mais insuficiente que seja a criação, repetir a ação de escrever não é exprimir tudo, mas dizer sempre algo a mais.

A vinculação ao espaço e tempo sagrados, das origens, ainda traz outro aspecto do ritual também explorado no romance, a nostalgia. Advinda da consciência do sujeito da existência de uma experiência já efetuada, mas irrecuperável no presente, a nostalgia, para o tempo cristão, como nos diz Eliade (2010, p.84), aparece, por meio da designação “nostalgia do

paraíso”, vinculada à perda da pureza que o homem possuiu em sua origem, quando ele come a fruta proibida e passa a ver o mundo com os olhos de julgamento, assumindo outra compreensão de si, de sua natureza e da do universo.

Abel, em sua formação como escritor, estabelece não apenas uma jornada à procura de conhecimento para realizar sua obra, como também lança-se à busca de uma maneira pela qual poderá estabelecer uma escrita livre da opressão, das amarras de seu tempo, tentando recuperar uma ideia de obra e linguagem que outrora possibilitava um maior envolvimento do sujeito com o objeto artístico. Contudo, tal ideia de obra e linguagem não se propõe a repetir um modelo original, de um princípio em que tais problemas não existiam, almejando, sim, uma forma possível nas condições atuais.

Esse processo de libertação da escrita passa, então, a figurar entre os objetivos contidos na peregrinação ritualística de Abel no romance, indicada entre as pretensões que a personagem possuía para a escrita de seu livro *A viagem e o rio*, que apresenta semelhanças com o romance que lemos, *Avalovara*, podendo-se estabelecer entre os dois a relação de obra idealizada e obra realizada.

A opressão que recai sobre Abel e o impede de concretizar sua obra está vinculada a diferentes fatores, como é o caso da situação política em que se encontra o país no período descrito no romance, a ditadura, que exercia o poder de veto sobre os livros que não correspondessem à ideologia do governo, como também se fez como eminência parda sobre as ideias e palavras proclamadas no cotidiano ou mesmo sobre as que não alcançaram os lábios, uma vez que o estado de tensão que o regime provoca sobre os indivíduos age sobre eles direta ou indiretamente:

Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão. [...]. A máquina da opressão alcança-me através das paredes e da carne. Todos os seus guardas e artífices dormem, todos, rodeados de arames, casamatas e armas, e ela, a máquina, opera. Máquina ou cão? Não há modo algum de escapar ao seu hálito. (LINS, 1995, p.225).

Nesse segmento narrativo da linha R, “ e Abel: encontros, percursos e revelações”, por meio da imagem da “máquina”, a opressão recebe caráter racionalizante, limitando a liberdade de expressão e padronizando as criações artísticas, uma vez que o produto das máquinas é controlado e uniforme, tornando-se, assim, uma metáfora para a tirania realizada pelos regimes totalitários, que procuram reprimir os impulsos criativos e inovadores do homem. A máquina tem ainda sua imagem mais negativizada ao ser associada de forma indagativa à figura do “cão”, visto que o cão ampliaria o caráter da máquina, quando esta se liga à ditadura, com a ferocidade e bestialidade animal que uma estrutura mecânica não possui.

Um outro aspecto causador da opressão, à qual o personagem alude e que encontra vínculo com a situação do homem no Paraíso, tão almejada por Abel quando observa o tapete com a imagem do Éden, é a perda do poder nomeador da palavra dado por Deus, e retirado por ele quando Adão é expulso do Paraíso:

— Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado. (LINS, 1995, p.227).

Ao fazer referência a outros “males na Terra” para sinalizar a amplitude das várias frentes que a opressão exerce sobre o escritor, Abel tece relações entre o estado de opressão e a supressão que este provoca no campo das palavras, tendo em vista que impede que elas aflorem em liberdade. Se nos voltarmos ao mito bíblico, em função da presença constante, no romance, do tapete que traz a cena do Jardim do Éden, é possível dizer que a primeira menção a essa subjugação do homem ocorreu quando ele foi expulso do paraíso, perdendo não só o espaço de conforto junto a Deus, mas também o poder de nomear.

Tal associação à capacidade de nomeação perdida pode ser visualizada por meio da

alusão à “parte do território invadido”, uma vez que a palavra, que antes tinha a possibilidade de explorar vastos horizontes, agora fica restrita a um pequeno campo de atuação, visto que a palavra, como Deus havia concedido inicialmente ao homem, não tinha apenas o poder de comunicar, mas também de conhecer.

A fim de melhor explorar essas dimensões da palavra, como meio de comunicação e de conhecimento, recorreremos a Walter Benjamin, que refletiu sobre a modernidade em seus vários aspectos, sendo um deles a linguagem. Em seu texto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1992), o autor trata das relações do homem com a linguagem a partir do referencial bíblico dos *Gênesis*, leitura próxima à presente no romance sobre a palavra tomada.

Para analisar as condições da palavra, Benjamin se baseia em dois momentos em que ela apresenta alcances distintos: antes da queda de Adão do Paraíso (linguagem adâmica) e depois da queda (linguagem pós-adâmica). Antes da queda, Adão possuía o poder de nomeação dado por Deus, o que lhe conferia a capacidade de nomear as criações divinas, sendo o elo entre elas e o criador. Fazia parte, portanto, da relação de nomeação, a capacidade do homem de conhecer o objeto que nomeava, uma vez que, até esse momento, a palavra não servia apenas como um referencial pelo qual se direcionava a um determinado objeto; por meio da palavra o homem entrava em contato com a natureza do ser nomeado, conhecendo-o. Entretanto, quando Adão é expulso do Jardim, Deus lhe retira esse poder, instaurando na linguagem humana a abstração, o que subtrai da palavra a potência de corresponder exatamente à natureza do ser nomeado, levando ao uso desmedido do verbo para que, dessa forma, tente atingir novamente a totalidade reconhecível dos seres, o que não acontece.

Tal relação pode ser exemplificada pela personagem  , tendo em vista a impossibilidade de nomeação de seu ser por meio de uma única palavra:

Nas têmporas de  $\heartsuit$ , no espessor dos seus ossos, de subito, um nome resplandece, intraduzível. Ouço, junto às embarçoêses em repouso, as vagas e a chuva leve no metal do carro, nos vidros. Seu rosto acende-se contra o horizonte vago e os cascos das barcaças: livro transparente, iluminado, numa língua álém do meu alcance. O som agudo e monótono de um sino chega da cidade, polido pela neblina.

*Vi? Vejo: o tempo e o tempo, as duas faces. Tempos. Vejo e aflijo-me: não tenho meios para expressar. Entretanto, mesmo sabendo ser inútil, devo tentar— um sinal —, pois ver e não dizer é como se não visse. Um sinal. (LINS, 1995, p.32).*

$\heartsuit$ , ser intraduzível, distingue-se das outras personagens do romance, seja por seu duplo nascimento, seja por sua leitura das ocorrências da vida, seja ainda pela sua pluralidade como personagem:  $\heartsuit$ , como mulher, acolhe os traços de Roos e Cecília, características distintas e complexas num único corpo, o que faz com que sua natureza não corresponda inteiramente à natureza feminina, ou melhor, exceda-a.

No fragmento acima, Abel intui qual seria o nome desse ser ao contemplá-lo, percebendo em seus traços sua natureza. Simultaneamente ao momento de reconhecimento, Abel constata a impossibilidade de reproduzi-lo em palavras, visto que tamanha multiplicidade não poderia ser contida em um único nome, ao menos não de uma língua conhecida, imagem trazida na metáfora “livro transparente, iluminado, numa língua muito álém do meu alcance.”. Nessa frase, contemplamos também a aproximaço da “leitura” que Abel realiza de  $\heartsuit$  à leitura de um livro, mas não um livro qualquer, um livro sobre o qual a luz recai, mas que não possui materialidade para retê-la e refleti-la. A fim de não perder seu vislumbre da natureza de  $\heartsuit$ , Abel acolhe o que percebe num sinal, conseguindo, apenas por meio da visão, aproximar-se de sua amante.

A busca, as tentativas e a aparente rendiço, quando Abel escolhe o símbolo como registro desse ser inominável, retrata o elo que Abel busca reencontrar com a condiço perdida da palavra. Ana Luiza Andrade observa que: “O duelo físico que se trava entre a imagem conformada do escritor e a imagem rebelde desta mulher, representa o duelo do escritor para recuperar a palavra poética original.” (ANDRADE, 1984, p.124). A partir dessa

perspectiva, podemos dizer que Abel procura uma linguagem poética, pois só esta tem a competência de exprimir um conteúdo revelador muito além do comunicacional, do qual o poeta se esguia constantemente. Mas a necessidade de nomear essa mulher por um símbolo não pode ser indicada apenas pela condição de opressão em que a palavra se encontra, uma vez que ☹ também não é uma mulher comum.

Acreditamos que existe, entre ☹ e as demais personagens, uma diferente natureza: aquilo que nos permite identificá-las como humanos e, portanto, nomeá-las, advém do fato de serem personagens “criadas por Deus”. Já ☹ é um ser distinto, criado apenas na obra, num momento “pós-queda”, quando o homem não possui mais a capacidade de nomear. Antonio Candido, em sua apresentação de *Avalovara*, nota essa distinção de ☹ como personagem em seu caráter de criação ao afirmar que:

Abel amou/ama Ross, amou/ama Cecília e finalmente ama/amou ☹. Ela é espantosamente carnal e viva para o leitor; mas é um ente mental do escritor, uma peça do jogo palindrômico, representada simbolicamente pelo círculo fechado onde tudo começa e acaba, com seu alvo fincado no meio. (CANDIDO, 1995, p.11).

Como produto do universo romanesco, criação secundária à criação divina, visto que é produto do homem e não de Deus, ☹ nasceu em meio à abstração da linguagem, à visão da palavra como “bem confiscado”, o que torna impossível, segundo a perspectiva de Benjamin no que se refere ao poder de nomeação, ter expressa sua essência pelo nome.

Desse modo, como o único veículo possível para a comunicação é a linguagem perdida na abstração, resta ao homem falar, falar e falar sobre o ser que contempla, perder-se nos dizeres sobre sua essência para tentar reestabelecer a ponte entre o nome e o nomeado, o que não é mais possível. No romance, vemos essa tentativa de recuperação da qualidade da palavra de portar em si parte da natureza do objeto e não apenas lhe fazer referência, alusão à palavra poética original, por meio da imagem do pássaro, *Avalovara*:

Uma ave, bem no alto, faz evoluções. Voa tão longe que por vezes torna-se invisível, perdida entre as nuvens e o azul fulgurante. [...]. A ave solitária cresce e cada vez perco-a menos de vista. Custa a perceber que as suas evoluções são rigorosas. Voa com disciplina, traça uma espiral descendente, que se reduz em direção a um vértice. Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada, vejo isto com clareza, como se a noção de cone me fosse familiar, funde-se comigo o vértice do cone, o fundo da espiral e pela primeira vez sinto a distância entre mim e as coisas. Ao mesmo tempo, contendo um sobressalto: aquele vôo talvez seja o meu nome. (LINS, 1995, p.35).

O voo sinuoso da ave, que ☹ segue atentamente, aproxima-se como imagem ao possível nome de ☹, primeiramente pelo aspecto espiralado. Diferente da espiral, como o Autor-personagem projeta para o romance, (“Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração: aí, somente aí, é que regerá com o seu vertiginoso giro” (LINS, 1995, p.18)), o voo espiralado da ave prolonga-se infinitamente, além de se lançar a distintas direções, de acordo com sua vontade. Não há limites para esse voo, da mesma forma que não se alcançou um nome que comportasse a abrangência de ☹.

A partir dos apontamentos trazidos sobre a palavra em sua condição de “bem confiscado”, da incapacidade de Abel de encontrar um nome que consiga representar ☹ em sua plural natureza, juntamente com a leitura benjaminiana da inabilidade que o homem adquiriu, após sua queda do paraíso, de nomear os seres trazendo na palavra a natureza deles, acrescentamos uma outra perspectiva para a leitura do ritual fundamentando-nos em Eliade. Realizar o romance como um “ritual”, ou seja, repetir o ato da criação, criação poética, na esperança de conexão com o tempo e o espaço sagrados é uma tentativa de reencontrar a palavra em sua aptidão de transmitir, enquanto linguagem, a natureza do que se propõe conhecer. Atingir essa dimensão da palavra seria, para o escritor, sua realização: não sendo fustigado pela opressão, não precisaria mais lutar por um “bem confiscado”, e, assim, sua atividade de escrita se concretizaria plenamente.

Essa possibilidade de libertação da opressão é percebida pelas tentativas frustradas de

apreender o movimento da ave que sobrevoa ☽, bem como pelas constantes aproximações e distanciamentos que Abel afirma ter da compreensão do nome de ☽. Nesse percurso traçado pelas personagens fica evidente tanto o desejo pelo momento de ascensão como a impossibilidade de se alcançá-lo: reestabelecer semelhante capacidade da linguagem adâmica nas condições comuns de existência não é possível; o que é passível de se atingir por meio do ritual é apenas um modo de se vislumbrar a condição passada em que existia essa capacidade da palavra. A “nostalgia do paraíso”, tal como Eliade aponta como elemento que incute significado ao percurso ritualístico, será aqui considerada sob o prisma do pensamento de Benjamin sobre a perda do poder nomeador.

Para o crítico alemão, a impossibilidade de retornar à linguagem adâmica da nomeação, quando a natureza dos seres conseguia ser comunicável na palavra, não é um motivo para que o homem cesse de usar a linguagem. Benjamin vê, assim, na tradução, pensada como a passagem de uma linguagem a outra, a atitude mais próxima que o homem tem para realizar o encontro da palavra com a natureza das coisas, pois, de acordo com suas palavras :

Da mesma forma que a linguagem da poesia assenta na linguagem humana dos nomes ainda que não apenas nela mas, de qualquer modo, também nela, assim também é pensável que a linguagem da plástica ou, talvez, a da pintura, assentem determinados gêneros da linguagem das coisas, de forma que nelas se encontra a tradução da linguagem das coisas, numa linguagem infinitamente mais elevada mas, talvez, da mesma esfera. (BENJAMIN, 1992, p.195).

Podemos ler as insuficiências comunicativas da linguagem em *Avalovara* e a insistência do personagem Abel em continuar sua busca pela apreensão do nome de ☽ como parte desse impulso do homem sempre guiado a continuar a tarefa infactível da restauração da abrangência da linguagem “adâmica”. Como diz Benjamin, não se retornará ao estado primordial da linguagem, mas há diferentes usos da linguagem “pós-adâmica” que se aproximam da adâmica, num movimento de reaproximação de tal condição.

Além da utilização do símbolo para se fazer a indicação ao nome de ☹, é possível destacar outras formas que a linguagem poética possui para chegar a imagens complexas que não apresentam equivalentes em palavras. É o caso da metáfora, pois, ao equiparar o nome de ☹ à descrição do voo da ave, ou quando ☹ diz não saber se seu nome é “o soar do martelo, a parede brilhando, os riscos no cimento, a dor que sinto.” (LINS, 1995, p.27), essa figura de linguagem aparece como a tentativa de se reestabelecerem os elos perdidos da linguagem. Por meio da metáfora, e de sua característica como construção imagética, o romance cria a mediação entre aquilo que objetiva trazer ao texto e conhecer e os meios que pode empregar.

As imagens construídas pelas metáforas surgem em *Avalovara* não apenas na referência da personagem inominável, sendo também recorrente quando a voz narrativa se propõe a abordar situações ou objetos que não permitem afirmações categóricas, como certos aspectos da vida ou das criações escritas. O vínculo que a imagem cria com o objeto referido pode ainda ser apreciado na macroestrutura do romance, uma vez que, ao sabermos das pretensões da personagem Abel em publicar seu romance *A viagem e o rio*, e a consciência que nós, como leitores, possuímos sobre a impossibilidade do projeto se realizar de fato leva-nos a induzir que não é mero acaso a ligação com *Avalovara*: esse romance é a própria metáfora de *A viagem e o rio*, pressuposição que ganha corpo nas seguintes divagações de Abel:

— Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). [...]. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum. (LINS, 1995, p.286).

Abel reflete sobre a sua escrita, aproximando-a de uma construção que tenta “configurar o indizível”. Não se restringindo a apenas um objeto, “configurar o indizível” torna-se parte de todo trabalho consciente da linguagem, visto que, após a queda de Adão do Paraíso, segundo a leitura benjaminiana, não há mais equivalentes, apenas traduções que buscam se

aproximar imagetivamente. Não existe, assim, alguém que possa comunicar a completa natureza do ser referenciado por meio da linguagem humana, devido à consciência que temos da abstração da linguagem e, por conseguinte, das múltiplas formas possíveis de se referir a algo por intermédio de imagens, sempre se aproximando do objeto sem nunca tornar equivalente a natureza de sua descrição. A opressão é essa consciência, adquirida com a mordida da maçã, sendo o primeiro mal que cai sobre o homem quando ele é banido do Paraíso. Resta a Abel, como escritor, peregrinar, caminhar pelas bibliotecas europeias, pelos subúrbios de Recife, entre as catedrais góticas e a Igreja da Sé, buscando, entre as criações plásticas ou poéticas, desvendar o enigma criado por elas enquanto imagem na tentativa de elas lhe revelarem, acima de tudo, a essência da própria arte.

No final do romance, quando se realiza o movimento “transcendente” de Abel de um nível narrativo a outro, do quarto com sua amante ao tapete Jardim do Éden, vemos a personagem encontrar o espaço livre da opressão, lugar em que conseguiria retirar o véu de seus olhos e conhecer a natureza das coisas. Retomando a perspectiva do romance como execução de um “ritual”, a ascensão, a elevação ao tempo mítico e espaço sagrado permitiria a Abel alcançar a capacidade de revelar, na linguagem, a natureza das coisas.

Quando Benjamin faz sua análise do livro bíblico *Gênesis*, também estuda o aspecto da revelação no contexto da linguagem, desdobrando-o em outros trabalhos sobre o campo da obra de arte, como é o caso de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (2002). Para o autor, antes da queda, a natureza do objeto tinha seu conteúdo comunicável totalmente disponível enquanto linguagem. Depois, contudo, quando a linguagem foi tomada pela abstração, apenas uma pequena parte desse conteúdo podia ser captada. A arte, nesse último caso, tem seu caráter cifrado e essa condição prevê que aqueles que desejam conhecê-la precisam procurar revelá-la. Porém, mesmo que alguém consiga “ler” a verdadeira natureza do objeto, quando se propõe a transmiti-la não consegue realizar tal empreendimento, tendo

em vista a condição restrita da linguagem, que acaba por gerar mais um enigma em vez de solucioná-lo. Rochlitz, explorando a proposta benjaminiana, diz que:

[...] a palavra ‘revelação’ tem aqui [em Benjamin] um sentido ambíguo: o que uma obra literária nos revela não é a verdade no sentido que uma doutrina pode enunciar; senão, todas as obras, em sua infinita diversidade, deveriam convergir para uma única verdade doutrinal. (ROCHLITZ, 2003, p.48).

Traçando um paralelo entre as observações de Rochlitz e as de Benjamin sobre a relação da linguagem na expressão da natureza comunicável do objeto, com a busca de Abel em realizar seu projeto de romance, podemos sinalizar que Abel, em sua trajetória, vai à procura dos conhecimentos necessários para criar uma obra que expresse a natureza do romance, ou melhor, da criação literária, sendo ela mesma a “Criação”, ou seja, uma obra que não diga, mas que seja por si só o que tenta comunicar.

O caminho que a personagem percorre, e que culmina, como dissemos anteriormente, no tapete do Jardim do Éden, retrataria o retorno às origens da Criação humana, quando Abel atingiria condições para efetuar seu projeto. Todavia, justamente nesse ponto, o romance se finda e com ele a possibilidade de *A viagem e o rio* vir a existir. Porém, não podemos perder de vista a outra ponta da espiral e lembrar que *Avalovara*, logo em seu início, possui uma outra voz, a do Autor-personagem, que apresenta ao leitor a gênese de *Avalovara*, a obra que ganhou existência na linguagem pós queda, realizando-se apesar das insuficiências da linguagem.

A questão da opressão apresentada pelo personagem Abel, em que há a discussão sobre a palavra como um “bem confiscado”, as ponderações em torno da impossibilidade de nomear , e também o diálogo estabelecido com a condição perdida de Adão no Paraíso abrem espaço para que haja o entrelaçamento com a perspectiva metaficcional, ponto de partida desta dissertação. E mais: o romance *Avalovara* realiza a discussão da linguagem como meio

que não possibilita a expressão de uma criação complexa, como a de *W*, como também a criação de um projeto grandioso como o romance que Abel planejava escrever. Apesar disso, como Abel compreende, o homem há de aceitar tal condição:

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum. [...] Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim. (LINS, 1995, p.204).

Visto que essa é a situação presente e aceitando-a, encontramos a realização da “nostalgia do Jardim” em *Avalovara*, obra possível em meio à condição de “banido do Éden”, imagem que nos aponta ao projeto maior de *A viagem e o rio* sem o tocar: nós o vemos, mas não conseguimos dizê-lo, então, o intuímos.

### 3.2. A LINGUAGEM ENCONTRA O TEXTO

Eu penso que parti numa busca, e a busca de onde eu parti levou-me para um território onde o real se projetava em palavras. (LLANSOL, 2011, p.56).

Em *O jogo da liberdade da alma* (2003), o *texto* materializa seu encontro com a linguagem num movimento em que as figuras, apresentando diferentes níveis de consciência em relação ao lugar de escrita que habitam, geram iluminações que, pouco a pouco, incidem sobre a linguagem conferindo-lhe novas possibilidades. A esses desdobramentos realizados no *texto*, recai sua contínua expansão em devir que dilui as barreiras que a linguagem inventa em outros textos. No caso de Llansol, o *texto* proporciona a existência do que ela considera como “reais”, uma trama de relações possíveis numa determinada esfera:

Por isso é que este texto é muito importante, porque é como o lugar que eu consigo isso que, para mim é um tesouro, porque é uma existência diferente, uma existência onde outros valores irrompem, outros sentimentos, outras atitudes e, sobretudo, outro tipo de conhecimento e de olhar – porque, no fundo, eu acho que sou guiada pelo olhar. (LLANSOL, 2011a, p.65-66).

No trecho acima, retirado da entrevista intitulada “Um texto que é um rio...”, concedida em 1997, Llansol também diferencia sua escrita de outras por ser uma *escrita com*, e não uma *escrita sobre* (LLANSOL, 2011a, p.12): a nova tessitura que o *texto* traz advém dos pensamentos que nele se fundem e carregam outras possibilidades de vinculação entre os seres. O real é concebido pelo *texto* por este incorporar o pensamento, pois ele é o meio pelo qual outros elos são plausíveis de se estabelecerem sob novos sentidos, guiados por uma lógica própria. A incorporação do real não se realiza de forma concreta nem finita, visto que o texto se dá num fluxo contínuo, tendo seus desdobramentos caráter reflexivo e, portanto, não linear:

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue um 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. (LLANSOL, 2011b, p.121).

Extraído de *Um falcão no punho* (2011b), esse fragmento sintetiza o desenvolvimento do *texto* de Llansol segundo sua proposta de *cena fulgor*, na qual as figuras encontram-se e provocam uma iluminação que faz com que o *texto* caminhe. Pela diversidade de formas pelas quais uma figura pode se dar, bem como pelo que despertará, não há, por parte da escrevente e das demais figuras, previsão total sobre os rumos que o *texto* pode tomar. As figuras não conhecem as várias possibilidades que o texto oferece por ele estar em constante processo de composição.

Partindo da premissa de que as figuras não conhecem com exatidão o lugar onde se situam, propomo-nos a analisar as relações da linguagem com o *texto* por meio das figuras da

rapariga, da escrevente e de Témia, considerando-as como olhares provenientes de um mesmo ser que assume diferentes perspectivas, correspondendo cada uma das figuras a um nível de consciência sobre o *texto*, pois, como observa Vieira, a escrevente, no texto de Llansol, “absorve múltiplas presenças” (2011, p.57), e essas presenças ora ganham outras formas a fim de se transformarem, agindo umas sobre as outras e simultaneamente sobre si mesmas:

O sujeito falante (que fala por intermédio do sujeito escrevente) não é indiviso, contém nele uma multiplicidade de murmúrios e vozes: “o Corpo (a Leitura, escrevo agora) é composto de um grande número de indivíduos de natureza diversa” (JLA, 88). Por outro lado, “*Eu é o outro que eu vejo em mim* (JLA, 17). De algum modo, configura-se um universo oposto, na sua gênese, ao de Fernando Pessoa: onde este reparte a identidade do escritor pela população dos heterônimos enviados ao mundo, Maria Gabriela Llansol capta e absorve do mundo exterior múltiplas presenças que se acolhem ao seu eu. E, para retomar a famosa metáfora de Fauerbach, à “sístole criativa” de Fernando Pessoa corresponde a “diástole inventiva” de Llansol – exprimindo ambos os processos a insatisfação dos escritores perante a pluralidade de presenças de que se sentem habitados, da qual se libertam ao projectá-las na literatura. (VIEIRA, 2011, p.57).

A partir das considerações de Vieira, analisar os entrecruzamentos do pensamento das figuras da escrevente, rapariga e Témia, será analisar o movimento de um pensamento sobre a linguagem pela qual se faz o *texto*.

Fundamentando-nos, assim, no conteúdo revelador dos encontros entre essas três figuras, poderemos verificar mais e mais as particularidades dessa escrita, e buscando evidenciar, então, como se funda a relação entre elas, selecionamos um trecho de *O jogo da liberdade da alma*, retirado do início da quinta parte do livro, em que não se distinguem ainda nitidamente as figuras de Témia e da rapariga, mas apenas a voz de um eu que se nomeia escrevente e da visão de um homem que se observa com certo distanciamento, embora sua presença seja importante para a cena:

*Eu é o outro que vejo em mim. Um lugar não desmultiplicado, uno, amplo, criando sempre maior e mais amplitude, vivendo incansavelmente por dentro*

da natureza  
até a trazer à superfície onde  
se apoia o inteligente deslumbramento que olha o homem novo sentado ao  
piano. (LLANSOL, 2003, p.17).

O movimento de emersão, realizado de dentro da natureza própria da figura para o que vemos chamado por “inteligente deslumbramento”, é também o movimento do amplo para o restrito: enquanto se está dentro do *Eu*, isto é, da natureza, é possível a existência de uma multiplicidade de vozes, inclusive as contraditórias, que não são possíveis na superfície enquanto imagem única do pensamento.

No trecho citado o *Eu* acumula tanto a presença da rapariga como a da escrevente e a de Témia. Aqui não observamos ainda a segurança que a escrevente apresentará em cenas futuras, quando se mostra mais consciente de sua condição como figura, conhecendo melhor o espaço onde transita como também outros textos e suas possibilidades, e tornando-se o olhar mais maduro por meio da rapariga e de Témia. Esse *Eu*, entretanto, sabendo de sua condição múltipla, traz, desde já, traços daquela que posteriormente será conhecida como rapariga, pois, como se poderá notar no decorrer do livro, a importância que a rapariga sinaliza na relação com o homem, solicitando que alguém ressuscite por ela e que seja homem (LLANSOL, 2003, p.33), não é observada na escrevente e nem em Témia com a mesma dimensão. Dessa maneira, o *texto* caminha e se amplia:

Em breve, entrando eu nela [rapariga] e saindo ela para o texto, deitadas se  
achariam as imagens sobre a paisagem, ou a correr pelos recortes dos sonhos.  
[...]  
ela ia escrever, dizia, quando me encontrasse dentro dela  
(refiro-me à memória, e não ao sexo, apesar das inegáveis parecenças)  
escrever esboços a que eu pudesse dar nome. (LLANSOL,  
2003, p.50).

Aqui, a relação traçada entre a escrevente e a rapariga se faz marcadamente a partir dos diferentes momentos em que estão: a primeira com maior consciência sobre o ato da escrita e

a segunda com menor, ainda que numa ordem constante de crescimento, já que será “em breve” que se dará a passagem de uma em outra para o *texto*. O processo descrito, da entrada da escrevente na memória da rapariga, esboça o desenvolvimento da consciência que a rapariga passa a ter sobre o *texto*.

Essa consciência das possibilidades do texto é concedida à rapariga a partir do momento em que ela recebe a “memória” da escrevente, contudo, a rapariga somente terá a capacidade de escrever, como a escrevente, quando for capaz de nomear. Estando desmemoriada, ela não consegue dar nome às coisas que observa, pois, tudo que seu olhar toca, encerra a qualidade do novo, do desconhecido. A vinculação da linguagem ao referente, do nome ao objeto, como se nota no fragmento, é criada pela memória: as coisas firmam vínculo entre si e, a partir da lembrança que se possui desses elos, é que a linguagem se estabelece.

No trecho “Jade entrou, e ela disse ‘Vestido’, acariciando-o como se fosse uma cortina.” (LLLANSOL, 2003, p.43), a rapariga chama o cão de “vestido” porque as ondulações do pelo do cão formavam dobras que se assemelhavam às do vestido. A relação entre o nome e a memória também se reflete na atitude da rapariga, já que ela acariciou o cão como se ele fosse uma “cortina”. É a partir da memória que a linguagem se inicia.

O que se vê, afinal, é um absorver de informações desse novo espaço formando uma memória outra, por meio de elementos que partem em grande parte do diálogo com a escrevente, como também no confronto com as novas possibilidades do *texto*, oferecendo-nos, assim, uma linguagem nova.

Este eu do aqui e do agora da rapariga, que passa a reconhecer o espaço em que caminha ao se unir às outras figuras na cena, gera um “fulgor” que amplia o *texto*, aumentando as informações a seu respeito, levando a escrevente à seguinte observação:

É um momento de fulgor colhido no retrato, pausa fundamental de que não cesso de falar sem descobrir como a exprimir. Sei que não é

inominável, ou sê-lo-á tanto como o poder de toque,  
a relação do corpo ao vestido que é falha, [...]. (LLANSOL, 2003, p.56).

A escrevente compreende que as dificuldades que a rapariga apresenta em relação ao ato da nomeação não se devem apenas à impossibilidade de nomear, mas também pela relação falha entre o corpo e o vestido. Aqui, a escrevente apresenta a linguagem sob a perspectiva do “poder do toque”, toque que se faz presente no decorrer de *O jogo da liberdade da alma*, e sua imagem, fluida, não se prende a um único ser ou objeto. A primeira vez que ele aparece é no início do livro, relacionado à imagem da música, vínculo criado entre o homem ao piano e a escrevente. Ela fala sobre a incessante espera pela música que o homem toca e que desperta nela seu sexo, desperta-a para o *texto*, estabelecendo-se, assim, a interligação entre música e escrita:

O homem nu manifestando a nossa força, através da música, e nos solicitando para uma escrita ligeira e leve que reflecta o piano-sem-peso – vibrátil como um pente nos cabelos. Para um narrativo paralelo ao texto que tanto amo. Onde

estiver a nostalgia do homem nu, está o meu lugar de escrita. (LLANSOL, 2003, p.9).

A “nostalgia do homem nu” ao piano é o elemento que a escrita segue, atingindo a escrevente, agindo sobre ela e incitando-a para o *texto*. Contudo, atrelar o movimento da escrita ao toque do homem ao piano, condiciona-lhe a uma causa oscilante, entre o que a escrevente posteriormente descreve como “deleite e melancolia,/ entre amor e ódio,/ simpatias e antipatias flutuantes,” (LLANSOL, 2003, p.84). Ao não ter certeza da perenidade do toque da música, aflige-se pelo *texto* temendo que ele não resista: a escrevente, nesse estado inicial de consciência sobre o *texto*, receando que a escrita dependa apenas do toque do homem ao piano para continuar, visualiza nessa condição a possibilidade da morte, tornando presente “o medo de que a música não se agente/ que o seu som não tenha a potência de quebrar o cristal

da morte” (LLANSOL, 2003, p.23). Sendo a morte algo possível para esse *texto*, caso ele dependa exclusivamente do toque do homem ao piano, outro ato se inclui em igual, ou maior, importância nessa relação – a “ressurreição”:

no topo do olhar, no topo do horizonte,  
e por causa dela (a música), e por causa dele (o texto),  
nos sentimos felizes por morrer e voltar de novo a morrer como puro jogo da  
substância que nos faz bater com a testa num ramo de oliveira do nosso  
outro país. (LLANSOL, 2003, p.24).

A “ressurreição” ganha caráter fundamental na relação com a escrita nesse *texto* em que a configuração comporta a “morte”, pois sem esse ato não há meios do *texto* viver e reviver. Assim, da mesma maneira que para que a música exista torna-se necessário o toque do homem ao piano, também na “ressurreição” sua presença se faz necessária. Porém, não será a escrevente que clamará por esse homem nem pela “ressurreição”, mas sim a rapariga, já que está ciente de uma forma de escrita que não conhece outros tipos de toque além dos promovidos pelo homem. A “ressurreição” aparece para a rapariga como laço entre sua situação atual e seu passado, vestígios das lembranças de sua relação com o *texto* e a figura do homem ao piano.

Em *O jogo da liberdade da alma*, o pedido da rapariga se fará em quatro diferentes momentos, modificando-se em pequenos aspectos, que são de total importância para observarmos como, no decorrer da interação da rapariga com o *texto*, suas relações e seu conhecimento acerca dele irão se transformar, o que pode ser constatado na mudança do foco de seu pedido, como se nota abaixo:

- Sim – diz-me ela, pousando as mãos nos meus joelhos: - Desejo encontrar  
alguém que me ame com bondade, e que seja homem.  
- Alguém que queira ressuscitar para ti?  
- Sim. Alguém que tenha para comigo essa memória. (LLANSOL, 2003,  
p.21).

O desejo pelo amor, pelo homem e pela “ressurreição” são os anseios iniciais dessa rapariga que ainda não caminhou pelo *texto* com a escrevente, desconhecendo, assim, esse distinto lugar que agora a acolhe. No trecho acima, e nos dois seguintes em que tal pedido aparece, a necessidade do homem ainda se faz. No entanto, na última vez em que semelhante fala da rapariga ressurgiu, já no fim do livro, quando ela já caminhou pelos distintos lugares que ele proporciona, verifica-se uma mudança:

- Sim – digo-te, pousando as mãos nos teus joelhos: - Desejo encontrar alguém que me ame com bondade e saiba ler.
- Alguém que queira ressuscitar para ti?
- Sim, alguém que tenha para comigo essa memória. (LLANSOL, 2003, p.80).

Assinalamos a transferência do desejo anterior, no qual a rapariga acabava de adentrar, desmemoriada, o *texto*, e que focava no “homem”, para este, em que se procura por alguém que “saiba ler”. Essa mudança sinaliza que o amor, a bondade e a “ressurreição” não estão necessariamente atreladas ao homem, mas também à leitura.

Como já comentamos no primeiro capítulo, o leitor que o texto de Llansol requer, *legente*, não é aquele que segue todas as indicações do texto passivamente, mas é o que interroga, que participa, levando ao que Silvina Lopes (1988, p.10) denomina “leitura crítica”. Nessa leitura não há uma autoridade a determinar ações a serem realizadas, uma vez que esse leitor é livre em seu diálogo com o *texto*, podendo chegar a reflexões que a escrita não previa.

Retirando o caráter autoritário tanto daquele que escreve como de quem lê, a opção da rapariga por alguém que saiba ler também é outro aspecto que corrobora a percepção de que esse texto se alimenta de várias fontes, ampliando as possibilidades de ressurreição até anulá-la, uma vez que deixará de se pressupor a morte do texto. Entretanto, para que tal relação possa se fazer, o ato de ler e o homem precisam possuir algo em comum, e tal unidade pode ser encontrada na relação de ambos com a capacidade do toque.

Várias imagens são construídas, durante o livro, em relação às diversas formas que o toque recai sobre as figuras, conseqüentemente sobre a linguagem, maneiras diferentes daquela encontrada entre o toque da música e a escrevente instigando a escrita. O acréscimo das formas em que o toque se manifesta ocorre conforme o texto se multiplica, e justamente pelos vários caminhos que essa forma de escrita possibilita, abrindo-se em si mesma; o toque desdobra-se por meio da polissemia da palavra:

E disse-lhe:

– É preciso limpar o figurino da Inteligência – E aponte, imperceptivelmente com a cabeça para o piano, apesar de saber que o primeiro objeto em que pensara fora o pênis erecto do homem. Sobre ele repousa, de facto, a polissemia do toque – tocar a uma porta, tocar em alguém, tocar um instrumento –, mas eu referia-me, sem qualquer ambigüidade, ao toque leve de um vestido sobre a pele.

E expliquei-lhe que o vestido passa pelo pensamento, desce sobre o corpo e cobre os objectos do corpo, que são as lembranças fotográficas do pudor. Sim, esse toque pode lembrar o pênis de um homem, estar misteriosamente ligado ao seu poder de toque.

- Sim, diz-me ela. (LLANSOL, 2003, p.29).

O ato de “limpar o figurino da Inteligência” acolhe a migração do poder do toque, uma vez que, graças à polissemia, ele não se limita a ser encontrado apenas no toque da música ou no pênis do homem, por mais que tais lembranças ainda se liguem instintivamente ao desejo. Dessa forma, o toque do vestido sobre a pele pode ser encontrado no pensamento, no corpo ou no *texto*. Será esta a descoberta da rapariga, juntamente à escrevente, durante seu caminhar pela escrita, que a faz mudar o objeto de desejo, tendo em vista que seu foco não se encontra no ser, mas naquilo que ele provoca, o toque:

– Perdi muito tempo imaginando que esse toque vestia a substância.

De fato, vestir a substância, contei-lhe, é um hábito que me ficou da época de *O Livro das Comunidades*

e, hoje, que a minha memória se estende ao tempo de Jodoigne, lembro-me de que compunha vestidos para o meu próprio corpo e que, a partir daí – do

figurino, do corte, do juntar as peças, do coser, do provar, da procura de um adereço –, eu me sentia crescer como um cisne, como um cisne vogando através das águas de um lago. Foi, de facto, uma fase. O lago, de certo modo, tinha herdado o poder do toque. No entanto, a presença da água nunca é de confiar. O que nela acabou por prevalecer foi o fluir, a água corrente, o rio inesquecível \_\_\_\_\_ o poder de toque deixara de estar fixo, depois, deixara de estar cercado agora, simplesmente fluía, e escrevia como hoje em que me apetece voltar, de novo, a ser, a unir as costuras de uma saia.

Não, não procurava minha própria beleza, eu sabia que não estava destinada a isso.

Eu queria o poder,  
o poder dos meus atributos,  
o poder de não estar à espera,  
o poder de chegar ao corpo. (LLANSOL, 2003, p.29-30).

A escrevente analisa, aqui, sua postura frente à escrita em momentos distintos: na época do *Livro das Comunidades*, em que compunha vestidos que a faziam sentir “como um cisne sobre a água”, e, depois, quando a água predominou, vigorando, então, a fluidez. Na fase inicial da escrita “o poder do toque” manifestava-se de forma indireta, por meio de imagens como a do “cisne vogando através das águas de um lago”. Tal distanciamento criado pela comparação, ou seja, pela utilização de uma imagem para se atingir o estímulo para a escrita, é posto de lado pela escrevente não apenas nesse trecho, mas em diferentes *textos*. A escrevente também se nega a recorrer a metáforas, justamente por elas atuarem como ponte para algo, o que seu *texto* tende a abolir, pois, de acordo com as palavras de Llansol, “A metáfora está no lugar de, enquanto que este livro existe”, (LLANSOL, 2011a, p.15).

Caminhando em direção ao estreitamento da relação com o toque, encontra-se o lago, que possibilitava o toque fluido. Contudo, o lago que, de certo modo, traz a água aprisionada, não era garantia permanente do toque, e, por conseguinte, da escrita. Em busca do contato contínuo, a escrevente, penetrando mais a fundo no *texto*, percebe que mais significativo não era a água em si, mas o seu caráter fluido.

Ao atingir esse grau de conhecimento sobre si mesma, a escrita liberta-se das amarras de uma única fonte e verifica que não apenas fora, mas principalmente dentro do texto se faz

presente o toque, impulso que estimula a escrita a se desdobrar. Se antes o *texto* encontrava barreiras, agora constata que seu poder é infinito, e ele, bem como a matéria de que se faz, a linguagem, não tem limites:

poderá o texto agir sobre a linguagem como uma clorofila?,  
que açúcares faz e desfaz?  
quando separa campos semânticos e outros, novos, recria,  
estará abrindo caminho na matéria,  
ou escrever será mais uma perda [sic] de tempo ou vida? (LLANSOL, 2003,  
p.90).

Tendo em vista o tom, de certo modo irônico, que se capta no último questionamento sobre a possível inutilidade do gesto de escrever, podemos ler as indagações anteriores também sob um prisma irônico e, assim, assumir a possibilidade de todos esses questionamentos serem indagações retóricas, ou, em outras palavras, formas afirmativas de dizer. Nota-se que por conter em si o poder do toque, que proporciona força para que a escrita continue, o *texto* atua, seja por oferecer meios para que as figuras encontrem maneiras de alcançar o conhecimento acerca do texto, seja por manipular a própria linguagem que o compõe, expandindo as possibilidades dessa linguagem no novo espaço de escrita, e ainda criando outras formas possíveis de ela se manifestar.

Essa situação pode parecer contraditória, uma vez que o material de que o *texto* se faz é a linguagem, e, assim, quando o texto age sobre a linguagem, é a linguagem agindo sobre si mesma, portanto, é linguagem sobre a linguagem. Porém, o texto materializa-se de diferentes formas, sendo apenas quando sua atuação sobre a linguagem é como uma “clorofila” que ele se materializa sem barreiras, contendo em si mesmo seu princípio de existir. O *texto* llansoliano, nesta especial configuração em devir, é o novo espaço que a linguagem encontra, sem abismo, sem limites. E nesse *texto* destaca-se de maneira especial a figura de Témia, “a rapariga que temia a impostura da língua”, figura que aparece em outros livros da autora, como em *O beijo dado mais tarde* (1990), ou ainda, em *Um falcão no punho* (2011b), figura

versátil, que caminha com desenvoltura pelo *texto*. De acordo Pedro Eiras,

[...] a rapariga é, ao mesmo tempo, todas estas figuras e nenhuma. A rapariga não é um ser, mas sim disponibilidade para a metamorfose em seres. Por isso o temor surge como atributo do cão ou do falcão; a rapariga não é Úrsula nem a narradora, se este ser implica fixação de uma essência. (EIRAS, 2001, p.27).

Dessa maneira, quando aparece em *O jogo da liberdade da alma*, Témia, em diálogo com as demais figuras, observa os novos caminhos que o *texto* abre, as novas relações que nele são plausíveis. Eiras comenta ainda que em outros livros de Llansol fazia-se presente a imagem daquele que domina e do dominado, pelo poder da palavra ou da escrita. *O jogo da liberdade da alma* traz justamente o movimento do *texto* se descobrindo livre das amarras anteriores, a partir das modificações que nele e por ele são possíveis, superando os entraves que a linguagem carrega dos demais lugares em que passou. Témia é a lembrança, a preservação da memória de que existem formas possíveis de impostura, permanecendo, assim, sempre alerta e continuando a viver dentro da escrevente, como indicia a passagem abaixo:

- Boa viagem? – pergunta. E acrescenta: Fico feliz com vosso regresso.  
 - Eu regressarei sempre ao princípio de minha vida – respondo-lhe com afagos.  
 - E eu serei sempre Témia.  
 - Olá, Témia – saúda Jade, um pouco perdido por ouvir vozes distintas na minha presença: Vamos ver os currais abandonados? – Acaba por *nos* dizer a mim. (LLANSOL, 2003, p.88).

Témia e a escrevente encontram-se nesta cena, na qual a escrevente, já ao final do livro, chega da viagem que faz pelo *texto* e comenta de sua jornada. Por meio de um mesmo elemento, o advérbio “sempre”, são delineadas as duas figuras: a da escrevente, que se mostra aberta à dinâmica das múltiplas e distintas formas de interação que as palavras possuem dentro do *texto*, atentando para os desdobramentos da escrita, e a figura de Témia, que traz sintetizada no vocábulo “sempre” a sua perseverança em não admitir que a língua seja

opressora.

Assim, a relação de conhecimento do espaço em contínuo desdobramento em que o *texto* se revela consente que a figura do *Eu* que caminha por essas linhas fragmente-se em três perspectivas: aquela que mantém a busca pela não impostura do texto (Témia), aquela que se dispõe a conhecer e se modificar pela escrita (a rapariga), e aquela que sabe que essa forma de escrita permite infindáveis possibilidades (a escrevente). Cria-se com essas vozes o jogo da linguagem característico da metaficção: o leitor, aqui *legente*, busca, juntamente com as outras figuras, se inteirar dessa outra forma de escrita, deixando de lado certas imagens cristalizadas que possui sobre a narrativa para ir em direção à liberdade do *texto*.

## UMA PORTA QUE NÃO SE FECHA

Todo trabalho que busca aproximar duas obras, sejam elas do mesmo autor ou de autores diferentes, sempre parte de um ponto em comum que, de alguma forma, despertou no leitor/pesquisador a intuição de que os dois textos juntos poderiam ampliar a perspectiva de leitura tanto das próprias obras escolhidas, como de outras que esboçam relação similar.

Neste estudo, a opção por escritos dessemelhantes do ponto de vista da forma levou-nos a reuni-los sob a noção de Texto de Barthes e a considerar como elemento aproximativo o fato de que *Avalovara* e *O jogo da liberdade da alma* são textos que materializam reflexões acerca da escrita, o que nos permitiu pensá-los pelo prisma da metaficção.

Os textos de Lins e Llansol apresentam consciência de si enquanto criação e, por conseguinte, questionam, recriam e criam outras possibilidades para o desenvolvimento de uma escrita gerada principalmente em torno do pensamento, e não da ação. Os autores demonstram insatisfação com a forma tradicional de narrar, principalmente com a da escrita realista, e constroem, então, textos que se distanciam do que estávamos acostumados a considerar como literatura. Passam também a problematizar as categorias narrativas convencionais, detectando-se, especialmente no caso de Llansol, um processo de reelaboração dessas categorias.

Ao recorrer aos estudos de Patrícia Waugh e Linda Hutcheon a respeito da metaficção, selecionados como guia inicial na incursão aos textos que constituem o *corpus* desta dissertação, notou-se certa dificuldade em estabelecer um fluente diálogo teórico, uma vez que nas obras das duas autoras referidas há a tentativa de definir possíveis constantes a partir dos textos que tomaram como *corpus*, obras da literatura norte-americana predominantemente da segunda metade do século XX. O que pudemos perceber é que nem sempre as manifestações aí encontradas correspondem ao que verificamos ao analisar os textos de Lins e

Llansol, que se mostram muito mais abertos, não permitindo enquadramentos, por isso aproveitamos apenas o que era pertinente à nossa proposta de trabalho e caminhamos livremente ao realizar nossas análises, não havendo a tentativa, mesmo porque isso seria impossível e nada recomendável, de estabelecer qualquer tipo de cerceamento.

Linda Hutcheon estabelece uma aproximação do formalismo literário com a metaficção ao considerar que os elementos que caracterizam o texto como metaficcional, voltados principalmente ao estatuto de arte dessas criações, já eram trazidos no estudo dos formalistas, que buscavam a valorização da literariedade, que, segundo os teóricos da corrente, determinava o caráter literário da obra. Nas palavras de Hutcheon: “O que nós nos referimos hoje como este tipo de formalismo literário sempre existiu; a mais moderna autopreocupação textual difere, na maioria das vezes, em sua explicitação, sua intensidade, e em sua própria autoconsciência crítica.”<sup>1</sup> (HUTCHEON, 1991, p.18, tradução nossa). Em outros termos, isto significa que a metaficção não é algo novo; o que se verifica é sua intensificação na atualidade.

Fundamentando-nos nos aspectos destacados nas narrativas analisadas por Hutcheon e Waugh, julgamos que o processo metaficcional em *Avalovara* e em *O jogo da liberdade da alma* se desenvolve de forma distinta e possivelmente ainda mais complexa no que se refere ao dinamismo das reflexões. Além disso, ele não se manifesta do mesmo modo nas duas obras: no texto de Lins, as reflexões traçadas sobre a escrita se desdobram de maneira mais linear se comparadas às do texto de Llansol, como se pode notar no fragmento abaixo:

Aqui, o texto, em caracteres totalmente desconhecidos e resistentes à decifração, entra pelas bordas, vindo do mundo exterior, vindo do princípio — e enrosca-se em espiral, girando para o centro. De tal escrita, sabe-se — com aquela espécie de certeza que ultrapassa e dispensa comprovações —, sabe-se que obedecia a essa direção. (LINS, 1995, p.281-282).

---

<sup>1</sup> What we today refer to as this kind of literary formalism has always existed; the more modern textual self preoccupation differs mostly in its explicitness, its intensity, and its own critical self-awareness.

Abel, neste momento já a caminho do paraíso, vai tomando maior consciência da natureza do texto e também da forma como a escrita caminha, havendo a explicitação do percurso empreendido por ela.

Já em *O jogo da liberdade da alma*, o dissipar da ação é um dos fatores que possibilita que o texto atinja o nível mais alto de reflexão, como aquele indicado pelos românticos de Yena e comentado por Walter Benjamin. Por meio do próximo segmento, é possível acompanhar tal situação:

\_\_\_\_\_aprendi com a linguagem de Hallâj que, onde  
 Não há nada, há muito para dizer,  
 que, onde há muito para dizer, há nada  
 que o texto corre um risco mortal de se ligar as duas frases por vice-versa  
 que elas são dois lados do corpo, o sensual e o volitivo  
 que o corpo é materialmente frases  
 que material e literal não tem diferentes  
 (LLANSOL, 2003, p.11).

Presencia-se, aqui, a escrevente trazendo reflexões que o aprendizado com a linguagem de Hallâj lhe proporcionou. Por meio de uma construção complexa que joga com as possibilidades criadas entre paradigma, possibilidades de escolha numa determinada situação, e sintagma, linha criada entre todas as possibilidades de escolha, a autorreflexividade desdobra-se sob a forma de um rizoma.

Esse processo já começa a ser desencadeado pela aparente simples frase: "\_\_\_\_\_aprendi com a linguagem de Hallâj", pois esta, principiando pelo traço, que aqui se pode ler como indicativo de algo já iniciado, porém não demarcado, abre caminho à materialização de um pensamento que possui como núcleo a aprendizagem. No encontro da ação de aprender com o objeto da aprendizagem ("a linguagem de Hallâj"), há o desabrochar de uma pluralidade de pensamentos, possíveis complementos ao verbo "aprendi". Trata-se de orações que se dispõem uma sobre a outra, sem se desligar do verbo e se ligando entre si por meio dos objetos das frases. Não há um pensamento primeiro que se liga ao segundo, mas

todo um paradigma de possibilidades que se entrelaçam num mesmo sintagma, fazendo surgir uma rede, ampliando-se, assim, os caminhos e as possibilidades.

Concentrando-se na esfera da linguagem, os textos de Lins e Llansol constroem também condições específicas de tempo e espaço. Em *Avalovara*, muito além dos cenários que serviam de fundo para a composição narrativa, como as praias de Recife, em "Cecília entre os leões", ou ainda as paisagens europeias resplandecentes em "Roos e as cidades", o escoar das palavras e a distribuição dos capítulos, inclusive as indicações de sua distensão, vieram demarcados pela estrutura espiral, quadrado e palíndromo. Do desdobramento dessa imagem, pudemos destacar duas linhas de força primordiais que se completam, relacionados com os mitos de Aion, linha finita com desenvolvimento ilimitado, e Cronos, linha infinita com desenvolvimento cíclico, e três vetores derivados dessas linhas que se projetam tridimensionalmente nos planos da narrativa, permitindo que o personagem Abel ultrapasse para um plano narrativo contido em outro, como perfurar um espelho que reflete em si mesmo.

O percurso que o romance traça para a apresentação dos segmentos narrativos ao leitor direciona-se ao centro do quadrado, da mesma forma com que a reflexão avança pela obra para o centro, para um pensamento que se sustenta como tese. Diante disso, poderíamos perguntar: esses comentários em torno da linha e da delimitação do pensamento iriam contra a multiplicidade pela qual se desenvolve a narrativa? Não, se recuperarmos considerações acerca da obra de arte trazidas por Benjamin, quando ele ressalta que, para que a obra se constitua, é necessário que ela possua limites, contudo, o pensamento que ela traz nunca está finalizado:

O romance pode de fato refletir sobre si a seu bel-prazer e refletir regressivamente, a partir de um ponto mais elevado, em considerações sempre novas, cada nível dado de consciência. [...] Mas justamente porque o romance nunca excede sua forma, cada uma de suas reflexões pode ser vista,

por outro lado, como limitada por si mesma, pois elas não são limitadas por nenhuma forma-de-exposição-regrada. (BENJAMIN, 2002, p.101-102).

Prosseguindo com essa perspectiva de visão, podemos assinalar que o trabalho de Lins com o romance traz uma gama de reflexões e indicações que concedem, ao leitor, espaço para dar continuidade ao pensamento crítico iniciado na obra. Ainda assim, sendo um romance, não deixa de apresentar certos limites.

Diferente é o que se constata em *O jogo da liberdade da alma*, pois, aqui, o texto se preza por sua constante abertura, num desenvolvimento contínuo, e que por isso agrega a incompletude, ou melhor, a infinitude da reflexão, abrindo-se para uma outra configuração de tempo e espaço. Visualiza-se no texto de Llansol, conforme foi desenvolvido no 2º capítulo desta dissertação, um “projeto ucrónico”, um espaço de escrita que ainda não viu chegado seu tempo, um espaço que se espraia num perpétuo vir a ser, não havendo o limite de um fim. Desse modo, a cada passo que o texto dá, encontra espaço para uma nova conjunção entre as figuras, que promovem reflexões que passam a não caber mais ali, e, assim, apontam a outros lugares que antes, até aquele instante, eram impossíveis de serem previstos.

*Avalovara* e *O jogo da liberdade da alma* apresentam, portanto, diversamente das esferas de tempo e espaço da narrativa tradicional, uma composição de tempo e espaço muito particular, uma vez que a interação entre essas duas categorias se dá diretamente com a reflexão e, por intermédio dela, com as personagens ou figuras.

Maria João Cantinho, num estudo sobre o tempo e a imagem na obra de Llansol, focaliza a figura em sua singular convivência com o texto:

Arrancadas à sua dimensão de personagens e àquilo que, na história é efeito de poder, fragmentadas e descentradas, desviadas de uma determinada ordem de significação, [as figuras] conduzem a uma nova significação, que já não é da ordem do representável, mas sim da apresentação ou do desvelamento de uma nova realidade [...]. (CANTINHO, 2004. p. 129).

A figura se distingue pelo poder que possui de, no encontro com as outras figuras numa cena, despertar as transformações delas, como também de propiciar a sua própria mudança, uma vez que são, em essência, portadoras de um pensamento vivo que caminha. Por sua vez, esse pensamento vivo, bem como sua metamorfose, manifestam-se nas figuras por meio da linguagem.

A figura da rapariga em *O jogo da liberdade da alma* é uma imagem significativa no que se refere à interligação figura-linguagem-texto, visto que é possível acompanhar nitidamente sua transformação no decorrer do livro. No início, a rapariga aparece desmemoriada, e nessa desmemória estabelece outros elos com as figuras, e também com a própria linguagem, ao pedir por alguém que ressuscite por ela (LLANSOL, 2003, p.21) para que o texto não morra. A transformação desses vínculos no decorrer do texto se dá em função dos conhecimentos adquiridos ao caminhar pela escrita mediante a reflexão, que lhe possibilita, ao final, encontrar uma concepção outra de linguagem, uma "nova linguagem", como se observa no seguinte fragmento da escrevente: "a nova linguagem é fácil, e se reproduz por si mesma, contendo em si o próprio princípio de existir" (LLANSOL, 2003, p.11). A revelação, portanto, da "nova realidade", como afirma Cantinho, vem por intermédio da nova relação com a linguagem, uma vez que esse real só existe em palavras.

Em *Avalovara* não se pode falar exatamente em figuras, pelo menos se pensarmos na feição muito específica que esse termo adquire em Llansol. Têm-se ainda personagens, mas que se distinguem daquelas normalmente encontradas nas narrativas convencionais. Adquirem uma configuração outra, tendo em vista a intrínseca relação que estabelecem com o romance, com a linguagem, com a palavra, num exercício reflexivo intenso.

A propósito dessas observações sobre a figura e sobre a personagem, cabe destacar uma outra diferença entre *Avalovara* e *O jogo da liberdade da alma* no que concerne à revisão das categorias narrativas empreendida por ambas as obras. Trata-se de um ponto fulcral

constatado na maioria dos textos metaficcionalis: a perda da importância do enredo. Se no texto de Osman Lins, como já observou Nitrini, há um processo de diminuição da dramaticidade, o que implica dizer que as personagens vão ser colocadas cada vez menos em confronto com vistas à realização de uma ação e, dessa maneira, preponderarão as reflexões acerca das relações entre as personagens e o universo ficcional; no texto de Llansol, o enredo é praticamente inexistente, pois o que se tem, segundo denominação da própria autora, são cenas fulgor, e reflexões constantes sobre o processo de escrita.

No que diz respeito a uma última categoria, a do narrador, presenciam-se em *Avalovara* os termos: “narrador” (LINS, 1995, p.14, 23), “Autor” (p.48, 64), e um “eu” que corresponde a Abel enquanto personagem-narrador (p.80, 192). Essas três vozes manifestam, em geral, diferentes pontos de vista dentro do romance. Cada uma delas tem a sua particularidade e coexistem no texto, fazendo parte de sua construção.

Em *O jogo da liberdade da alma*, a figura da escrevente seria a voz mais próxima à nomenclatura de narrador, entretanto, a sua atuação dentro do texto diferencia-se de maneira significativa, pois ela vai se construindo juntamente com o texto, não conhecendo de antemão as possibilidades que este oferece. Caminha também lado a lado com as outras figuras, não havendo preponderância entre elas.

Dando continuidade aos aspectos que a dimensão metaficcional problematiza, trazemos, por fim, alguns apontamentos sobre o leitor/legente frente às novas perspectivas para a literatura que textos como os de Lins e Llansol geram.

Em *Avalovara* detectamos que a estrutura narrativa do texto, de início, estaria ligada à noção tradicional de leitor. Por tradicional, entendemos a obra que ainda busca envolver e prender seu leitor por meio da abertura de um horizonte de expectativas sobre as ações do texto que mantêm o clima de suspense, desvendando-se apenas no final. Tal estrutura acaba por se diferenciar do que se presencia, de fato, no romance de Lins.

Apesar de não conter longas descrições, o Autor-personagem do romance apresenta, no decorrer de suas intervenções, uma séria de informações sobre a obra que se lê e que, aparentemente, serão mais desenvolvidas à medida que se entrecruzarão com as ações narradas posteriormente. Toda uma expectativa é gerada, todo um clima de espera é estabelecido. Contudo, quanto mais se avança pelo texto, mais informações aparecem para serem esclarecidas, e poucas delas são.

O romance de Lins, que, a princípio, aparentava ser uma leitura sedutora, torna-se, por conta disso, uma leitura de embate, pois a todo momento o leitor é requisitado a retomar informações disponibilizadas no decorrer da obra, e, às vezes, é solicitado seu conhecimento extratexto devido às várias referências intertextuais existentes no romance. A leitura vai se configurando cada vez mais ampla em suas possibilidades, que cresce em grandeza oposta à das linhas narrativas do romance: quanto mais se entrelaçam o número de linhas narrativas, chegando, no final, com apenas uma, mais as possibilidades de leitura se multiplicam e menos definidos tornam-se os fatos.

Llansol não lança uma tarefa menos árdua em seu texto, pois sua escrita apresenta-se ainda mais específica no que diz respeito à postura do leitor: este já teve que percorrer um longo caminho antes de se encontrar no texto que lemos. Isso implica dizer que já está previsto um horizonte de atuação para o legente, com conhecimentos prévios acerca do *texto* llansoliano.

A relação que *O jogo da liberdade da alma* assume com o leitor é consideravelmente mais tensa do que a criada em *Avalovara*, visto que exige uma contínua contrapartida do leitor, que precisa caminhar juntamente com o texto e ir se inteirando de suas múltiplas particularidades, não se manifestando, assim, uma leitura tranquila; ao contrário, o que o leitor sente é um constante desconforto, desconforto, entretanto, que nos faz ir além e não desistir. Tanto é assim que estamos aqui, “brigando” com os textos de Lins e Llansol, procurando

seguir junto com eles, não com o propósito de tentar desvendá-los, o que *a priori* seria impossível, mas com o intuito de explorá-los, uma busca sem fim, sabemos nós, mas muito gratificante pelo que traz de inesperado, um perpétuo desafio, uma porta que se abre, mas que não se fecha...

## **BIBLIOGRAFIA**

### **De Osman Lins:**

LINS, O. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. Martins Fontes, 1969.

\_\_\_\_\_. *O visitante*. Martins Fontes: São Paulo: 1970.

\_\_\_\_\_. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Melhoramentos, 1976

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos , 1995.

### **De Maria Gabriela Llansol**

LLANSOL, M. G. *Os pregos na erva*. 2.ed. Lisboa: Rolim, 1987.

\_\_\_\_\_. *O beijo dado mais tarde*. 2.ed. Lisboa: Rolim, 1991.

\_\_\_\_\_. *Na casa de Julho e Agosto*. Lisboa: Relógio D' Água, 2003a.

\_\_\_\_\_. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'água, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Finalita: diário 2*. 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

### **Textos críticos sobre Osman Lins**

ALMEIDA, H. (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, A. L. Crítica e Criação: Síntese do trajeto ficcional de Osman Lins. *Revista Iberoamericana*, v. 126, n.ENERO-MAR, p. 113-127, 1984.

\_\_\_\_\_. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

CAMARGO, F. P. Osman Lins: o escritor e o ato de escrever. *Todas as Letras*. São Paulo, vol. 10, n. 2, p.41-47, 2008. Disponível em:  
<http://www3.mackenzie.com.br/editora/index.php/tl/article/viewFile/442/257>. Acesso em: 13 abril. 2011.

CANDIDO, A. A espiral e o quadrado. In: LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

DALCASTAGNÉ, R. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

HEWITTSOURCE, J. C. Além de Avalovara. *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin, vol. 21, n. 1, p. 1-11, 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3513073> .Acesso em: 13 abril. 2011

FERREIRA, E. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: EdUSP, 2005.

FERREIRA, E; FARIA, Z. *Osman Lins, 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Maceió: EdUFPE, 2009.

IGEL, R. *Osman Lins: uma biografia literária* . São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

MOURA, I. *Osman Lins: o matemático da prosa*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade de Recife, 2003.

NITRINI, S. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo, HUCITEC, 1987.

\_\_\_\_\_. O intertexto canônico em Avalovara. *Estud. avançados*. São Paulo, v. 24, n. 69, 2010 . Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142010000200009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200009&lng=pt&nrm=iso). Acessos em: 08 abr. 2011.

### **Textos críticos sobre Maria Gabriela Llansol**

AMARAL, F. P. A escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 132/133, p. 196-200, abr.- set. 1994.

BARRENTO, J. *Na dobra do mundo – escritos llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O que é uma figura?* 1.ed. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.

BARRENTO, J. *Nada ainda modificou o mundo*. Lisboa: Mariposa Azul, 2010.

BARRENTO, J.; SANTOS, M. E. (Org.). *Llansol: a liberdade da alma*. Lisboa: Mariposa azul, 2011.

CANTINHO, M. J. *Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol*. Espetáculo. n.26, 2004. Disponível em: [www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html). Acesso em: 10 set. 2012.

EIRAS, P. *Esquecer Fausto*. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 533-677.

GOMES, L. S. “Avalovara: a espacialização da narrativa.”. In: ALMEIDA, A. L. *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

\_\_\_\_\_. Maria Gabriela Llansol e a rapariga que temia a impostura da

língua.*Tinta*. vol. 5, n.1, p.11-43, 2001. Disponível em:  
<http://jolac.org/index.php/tinta/article/viewFile/47/82>. Acesso em: 10 set. 2012.

HELENA, L. Estratégias Narrativas na Obra de Maria Gabriela Llansol. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, vol. 28, n. 2, p. 37-48, 1991. Disponível em:  
<http://www.jstor.org/stable/3513428> . Acesso em: 13 abril. 2011

LOPES, S. R. *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black Sun Editores, 1988.

\_\_\_\_\_. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003. p. 187-235.

MOURÃO, J. A. *O fulgor é móvel* - em torno da obra de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Roma, 2003

PITERI, S. H. O. R. A escrita e o corpo da escrita em Llansol. In: MOTTA, S.V.; BUSATO, S. *Fragments do contemporâneo: leituras*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2009a.

\_\_\_\_\_. A escrita visual na narrativa de Llansol. In: *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. 2009b, Braga. p.1-11.

\_\_\_\_\_. O espaço libidinal da leitura e da escrita em Llansol. In: MOTTA, S.V.; BUSATO, S. *Figurações do contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2010.

\_\_\_\_\_. O leitor e o multidialógo intratextual em Maria Gabriela Llansol. *Todas as letras*. São Paulo, v. 10, n. 2, p.87-93, 2008. Disponível em:  
<http://www3.mackenzie.com.br/editora/index.php/tl/article/viewFile/448/264>. Acesso em: 13 abril. 2011.

SANTOS, C. M. P. *Ao encontro de uma língua fátia: pelo caminho escrevível de Maria Gabriela Llansol*. 2001. 273f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

SANTOS, M. E. A fraternidade ímpar: *Amar um cão II*. I. Branco, L. C; Andrade, V. B. (Org.). *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Como uma pedra-pássaro que voa – Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

SOUSA FILHO, A. F. “A menor distância entre dois pontos...”: sobre o conceito de dobra enquanto componente da visão de mundo e da técnica de escrita em Maria Gabriela Llansol. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, v. 2, n° 3, p.21-30, Novembro de 2009. Disponível em: [http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/002\\_aderaldo%20ferreira.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/002_aderaldo%20ferreira.pdf). Acesso em: 20. Nov. 2012.

VIEIRA, A. Os fios da escrita em *O jogo da liberdade da alma*. In: BARRENTO, J; SANTOS, M. E. (Org.). *Llansol: a liberdade da alma*. Lisboa: Mariposa Azul, 2011.

## Textos teóricos

- BARRENTO, J. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- BARTHES, R. *Aula*. 8.ed. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana. In: \_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria L. Moita et al. Lisboa: Relógio d'água, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3.Ed. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. L. A. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva: 1969.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. E. A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Trad. M. Torres. Lisboa : Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. Trad. R. Fernandes. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York e London: Methuen, 1984
- KATAGIRI, D. *Retornando ao silêncio*. São Paulo: Pensamento, 1988.
- PAZ, O. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOYSES, L. *Falência da crítica: um caso limite - Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- PIAZZA, W. O. *Religiões da humanidade*. 4.Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. de M. E. O. Assumpção. Bauru: Edusc, 2003.

ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: EdUSP, 1975.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984.