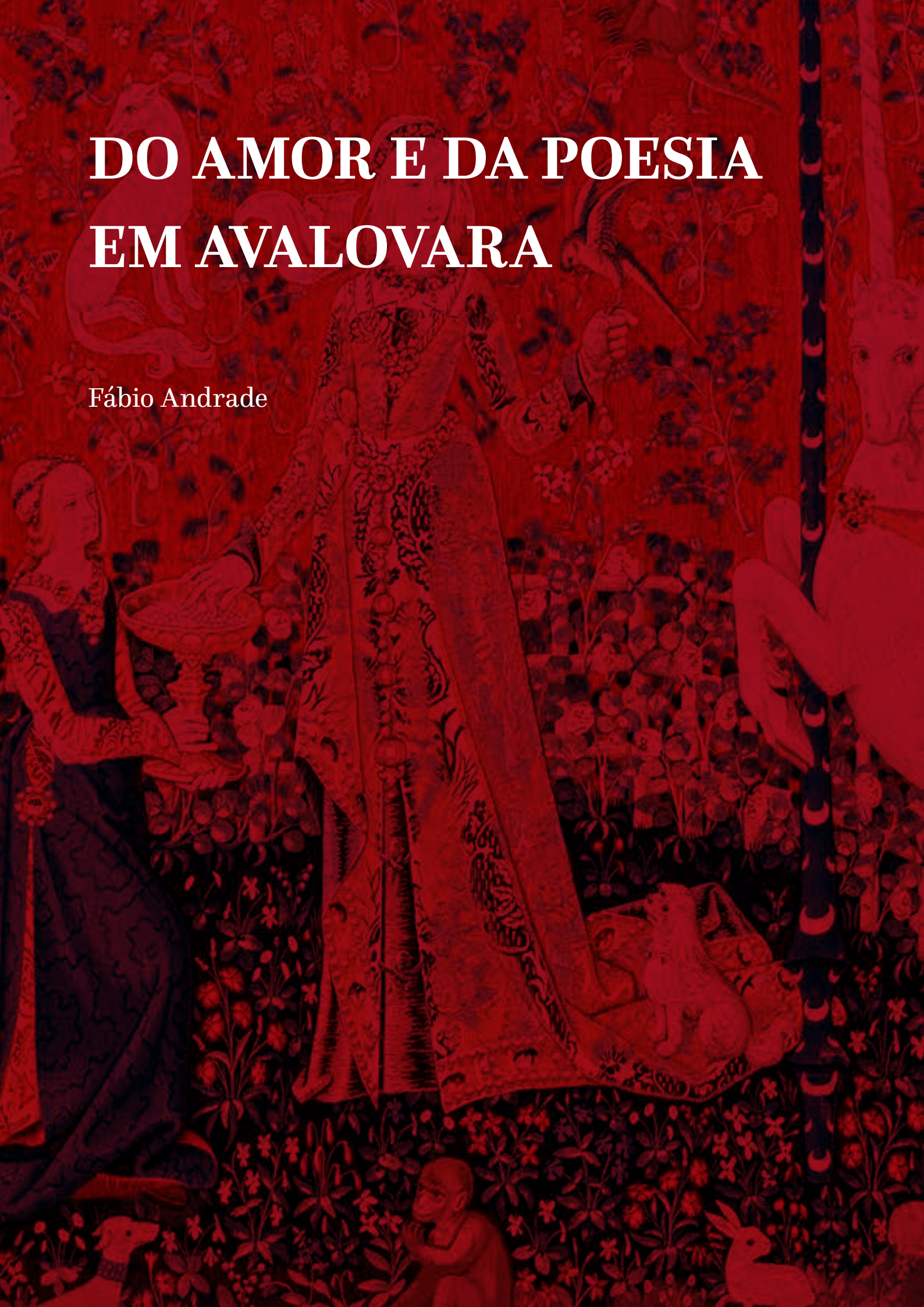


DO AMOR E DA POESIA EM AVALOVARA

Fábio Andrade



*Serán ceniza, mas tendrá sentido;
 Polvo serán, mas polvo enamorado.
 (Serão cinzas, porém terão sentido;
 E pó serão, mas pó enamorado)*
 Francisco de Quevedo

Vê-se toda ela ceder à sedição do transe. Cerrados os olhos, de mármore – a boca entreaberta, ao ritmo da respiração dos arrebatados. Algum tempo mais de contemplação, desaba o corpo, as vestes revoando: vestuário dos quedados. Poderá perceber-se, na intimidade de suas pálpebras, instante tão só e seu? O *êxtase de Santa Teresa*, escultura do italiano Bernini, narra a ascese, o amor místico barroco e sua eloquência erótica. A união com o esposo místico arrebatava não só o espírito como também a carne. Através das dobras de seu vestido de pedra, por entre seus olhos e seus tensos dedos cinzelados, entrevemos essa palavra ambígua, tremeluzindo como uma chama negra e oculta.

Ambíguo e múltiplo, o barroco apela aos sentidos e os converte no tato da alma. Entrecruza-os da mesma forma que promove o cruzamento das artes. Sua natureza pertence ao sinestésico e ao intersemiótico. Código de sinestesias, a recorrência a um sentido outro valida o cabedal de possibilidades de apreensão e aciona a consciência do limite. Mas o limite está aí para seduzir, desafiar, intimar.



GIAN LORENZO BERNINI. O ÊXTASE DE SANTA TERESA

Em *Avalovara*, os sentidos exercem papel ornamental e fundamental: “Do corpo no meu corpo vem um cheiro de laranjas maduras, mesclado com alfazema queimada e flor-de-enxofre. Apenas este odor, sim, só ele me protege, parece resguardar-me de tudo, sinto-o tecer-se e espessar-se em redor de mim hora após hora, um casulo que eu mesma segregasse” (Lins, 1975, p. 54). A visualidade, o tato, as texturas, o paladar, o gosto e a língua se transformam em metáforas palpáveis e ricas, em fruto, e passam a ser consumidas; os ruídos, e também os cheiros, as fragrâncias, os odores, se transformam em polifonia de vozes. Um feixe sensorial transfigura a presença da amante, os sentidos transfigurados do Sentido. Segundo Abel, a pele de Cecília é uma “chama latejante”; na esteira em que se deitam, um

“carneiro ruma folhas de canela”; e “Tilintam as moedas e astros no seu pulso” (Lins, 1975, p. 250). A composição ali do narrado, no leitor, faz-se por intermédio desses sentidos solicitados, e que, longe da exatidão, conferem-lhe papel crucial na fabulação, constituindo uma obra aberta e de significação participante.

Apesar do estreitamento promovido pela lógica de poéticas classicistas, a arte sempre professou sua inclinação à valorização dos sentidos. A própria frequência da arte, realizada pela filosofia moderna, depôs o jugo da razão totalizadora. Busca-se rever os parâmetros de apreensão e análise do real. Recorre-se a Vico, que de Aristóteles extrai a ideia de que nada chega ao intelecto sem passar pelos sentidos.

Otávio Paz ressalta o desconcerto causado pela leitura atenta dos textos eróticos e religiosos da época barroca, vazados em linguagem muito próxima. A apoteose barroca é signo do desejo em *exceder-se* (Omar Calabrese: *ex-cedere*, do latim: “ir para lá de” – ultrapassagem de um limite (1988, p. 63)). Apoteose, festa. Festa melancólica – as chagas do corpo estão assinaladas com o sangue que rega o encontro íntimo e amoroso. A eloquência barroca do desejo é sempre dual, ambígua: Bernini o prova com sua Santa Tereza, que cerra as pálpebras, não sabemos se de prazer corporal ou de plenitude mística.

Adentrar o universo ficcional de *Avalovara* exige-nos reaprender a ler o mundo – seus signos nos levam continuamente a volver o olhar sobre a matéria-prima de que partiram. Nessa constelação simbólica barroca, o amor parece girar com incandescência intensa. Ele, o amor, é uma das chaves da busca de Abel: seu percurso está seccionado em três momentos, três momentos amorosos – Roos, Cecília e .

A linguagem barroca transcende o registro comunicativo. Ou comunica mais por significar. Comunicar que carece de exatidão, de univocidade. Sarduy define o barroco como espaço da “superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade” (Sarduy, 1979, p. 77). A linguagem barroca de *Avalovara* não se define só pelo excesso, mas pela confrontação do excesso com uma rígida geometria – linguagem túmida. Linguagem de eroticidade medida e profundamente intensa. Medida que a desmedida ameaça e seduz.

O amor e o erotismo, a coreografia especular e corpórea entre eles, constitui, com força mais singular que outros elementos, a visão de mundo de *Avalovara*. Visão fracionária, multiplicada como os globos oculares da mosca. Jogo de lentes convexas e côncavas, imagens que se aproximam en-

quanto outras se distanciam – olhar o universo por uma lente. A estrela em que meu olho se detém brilha mais fulgural.

Erotismo e desejo seriam princípio da linguagem poética. Ração da vida para o poeta. A linguagem barroca, entretanto, introduz um dado novo no jogo erótico. Erotismo mortificador e morte erotizada – o primeiro por apresentar o desejo como desmedida capaz de lançar o homem no abismo dos sentidos, no profundo poço que é o outro, no desconhecido; o segundo por apresentar a morte como início místico de uma outra vida, via amorosa para aproximar-se de Deus – “*Muerro porque no muerro*” –, coroamento e clímax de um profundo desejo místico. De uma forma ou de outra, o erotismo é sempre transgressão de leis naturais – Sarduy: “Jogo, perda, desperdício e prazer: isto é erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (Sarduy, 1979, p. 78).

Octavio Paz (1994, p. 12), em *A dupla chama*, reconhece o erotismo como metáfora do ato sexual, pobre e indiferenciado. O erótico seria para a cópula o que a poética é para a linguagem puramente comunicativa – alargamento, entesouramento, transfiguração: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”, *Avalovara*, em sua linguagem túmida e de tensa geometria, encarna o erotismo verbal como apreensão do cosmo através do signo, conquista e corte do sentido, deflacionário. A poética corporal coroa a proliferação símica que compõe os corpos:

Escondido, sob impalpável penugem, entre as nádegas boleadas e ondulantes, teu ânus. Violeta ausente. (...) Teu sexo me chama e proclama seus dons: Sou feito de bocas, de lodo na sombra, de mãos, de flores, de peixes ávidos, de tardes estívais, de lagartas-de-fogo. Verás como hei de com dez bocas sugar tua virilidade, verás como deslizas entre ladrilhos úmidos, limosos, verás como hei de com inúmeros e ajuizados dedos esmagar teu pênis (como quem esmaga uvas, mas teu pênis será um racimo esmagado e sempre renovado) e como tentarei com os mesmos dedos fazer com que a tua bolsa viril, mais valiosa que uma bolsa de pérolas, mais valiosa que todos os alforjes de ouro e diamantes, com que a tua bolsa, esse tesouro zelosamente escondido, inunde-me, inunde meu útero com o tépido caldo do teu sangue (...). (Lins, 1975, p. 107)

A linguagem erótica volve-se em torno do sentido, não se entrega, enamora-se por tantos signos quanto o seu desejo por dizer é capaz. George Steiner (1988, p. 92) analisa essa questão e percebe que ‘grandes’ textos eróticos, muitas vezes, não passam de empobrecimento literário, textos que rimam palavras com palavras – padrões: “O que se apresenta quando se leem alguns dos clássicos da erótica é o fato de que também eles são intensamente convencionalizados, de que seu repertório de fantasia é limitado e de que se confunde, de modo quase imperceptível, com o sonho-lixo da mera pornografia produzida em massa”.

A medida que Osman impõe à linguagem desejosa é um princípio barroco: dar forma ao que transborda à expressão. O registro erótico de *Avalovara* configura uma poética corporal e verbal. Testemunho de um conhecimento abissal nas trevas do outro, trevas luminosas; a cidade, o centro magnético da busca de Abel, sagrada, simbólica, encontra a via no conhecimento amoroso. Conhecimento tinto de negro, porque verbal. Os corpos convertem-se em espaços passíveis de se escrever uma linguagem, a linguagem de um conhecimento amoroso que eleva o homem e o põe diante de suas potências, poetiza-o. O corpo de , quando desnudo, uma página branca e imaculada; quando adejado com adereços, um texto escrito e lido pelos olhos táteis de um saber corpóreo: “Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que a escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição. Assim, também, os adereços que trazes em teu colo, em tuas orelhas, em teus dedos, em teus pulsos: nuvens na altura, palavras na alvura” (Lins, 1975, p. 75). Metáfora da escrita: a nudez adejada de palavras torna a forma possível – a página em branco em toda sua deserta pureza silencia as mãos. A criação: o encontro das palavras com a nudez impossível da página branca. Os corpos são signos, que se desejam, e reclamam o mundo e a vida através do verbo.

A linguagem de carga erótica suprime a crueza pornográfica em favor da sugestão sensorial, metafórica. George Steiner (1988, p. 92) ressalta a tensão do erotismo agônico barroco: “A íntima concordância, planejada com delicadeza, entre o orgasmo e a morte na poesia e na arte barroca e metafísica enriqueceu com certeza nosso legado de excitação (...)”. A medida osmaniana, escrita rígida, conduz a superabundância barroca a imagens concisas, carregadas de signos – geometria de cachos, frutas dispostas numa ordem que não oculta a generosa disposição sensorial. Banquete para olhos, ouvidos, sentidos.

A proliferação que assedia a imagem erótica, metáfora (o ânus, uma violeta ausente): não deflagra a desordem, mas atomiza a imagem, ex-

pandindo-a, complicando-a numa rede de significados possíveis. A incidência de imagens telúricas salta aos ouvidos no registro erótico de *Avalovara* – “Um favo que se rompe, um figo muito doce que se abre – e o mel escorre-me entre as coxas” (Lins, 1975, p. 174). Lezama Lima (1996, p. 20), com seu barroco nos fala, a cada frase, ferida no flanco da sintaxe, da necessidade de “fabricar natureza, não de recebê-la como algo dado”; lembrando um pensamento de Pascal: se a natureza verdadeira está perdida, “tudo pode ser natureza”. Operação barroca: substituir a natureza por um símile artificial. Que, ao mesmo tempo, a evoque e amplifique seu significado e ausência. A poética como substituição da natureza – a reiteração contínua e obsessiva da imagem perdida do homem, natural e pleno; transgressão e transfiguração. Assim, a língua perde a função primeira, degustar, para transformar-se em fruto: “A língua quente e agitada, feita para degustar os sabores da terra, inverte esta função e faz-se alimento. Sabe a licor. De quê? Bebo o suco sempre renovado desse fruto vivo” (Lins, 1975, p. 17).

Podemos comparar a importância do amor, na constituição de *Avalovara*, ao do amor na constituição da *Divina Comédia*, de Dante. Elemento transcendente, o encontro com a cidade buscada é o encontro com o corpo de . Abel, um verdadeiro iniciado, que, contra as armadilhas do labirinto, mantém-se no prumo que o levará ao termo da jornada. O amor aparece como conhecimento a ser atingido, acesso para uma plenitude transcendente onde o corpo exerce papel fundamental. Elevação através da matéria – de um conhecer pelos sentidos.

O amor consagra o que o erotismo conquista – o corpo do outro com todos os seus fantasmas. Eleição do amor que se transforma nas asas de um voo vertiginoso. Eleição que não elide a evanescência do objeto amoroso. Abel se pergunta, junto a  , ante o eclipse: “Ama-se o que em quem se ama? O que, em quem amamos, faz com que o amor se manifeste? O ser (visível) ou sua história, que ouvimos?” (Lins, 1975, p. 192). Octavio Paz (1999, p. 32) nos diz que, no ato amoroso, abraçamos os fantasmas dos nossos desejos, pois “o erotismo é um mundo fechado tanto à sociedade quanto à natureza. O ato erótico nega o mundo – nada real nos rodeia, exceto nossos fantasmas”.

Não é apenas a pessoa que o erotismo aceita e o amor elege e coroa, mas a pessoa e o seu mistério – “não saberei, com clareza, por que te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos deste encontro, numerosos e talvez até contraditórios. A decifração, afinal, seria a prova de que tudo – nós e nossos passos e esta hora – dispensavam existir” (Lins, 1975, p. 328). O abismo sempre instável entre o eu e o outro. Habitado e silente, poço e

lago, onde vislumbro o meu rosto e o desejo lancinante de me entregar a esse sem fim em que se converte a amante.

O sentido do erotismo osmaniano completa-se com a ascendência através do amor. Abel aproxima-se de um iniciado, pois o amor aqui entendido corteja a concepção de Ortega y Gasset (1960), em seu Estudos sobre o amor, onde o homem não nasce amante, e, embora o amor lhe seja um potencial natural, como a fala, necessita de aprendizado, de iniciar-se no amor, de fazer-se amante. O amor em Avalovara assemelha-se a “um artefato de difícil manejo, é cheio de botões secretos e de facas que à mínima imperícia ou distração saltam voando e lanham a carne” (Lins, 1975, p. 170). Artefato que reclama manejos adequados. As mãos adestradas na condução do amor são as mesmas da escrita, ou do artesão, da renda, do relógio. Linha metafórica cheia de nós, concentração de significado em cada imagem; a metáfora se irradia, reiterada.

O tema do exílio amoroso é extenso em nossa cultura. A plenitude possível no amor assemelha-se a uma ascese religiosa – principia-se, nos dois casos, pelo exílio. Sempre, no entanto, há o cordão que parte dos amantes para o exterior, que alimenta o amor e preserva o mistério individual. Abel fala a Cecília de um jovem casal que, no auge do amor, mata-se como forma, talvez, de perpetuidade. Lançam contra a face do tempo uma imprecação decisiva. Não mais ao tempo ou espaço pertenciam, e o sentimento, limite tão fulgurante quanto fulminante em alegria, rouba-lhes a parcela de humilhação que todos nós pagamos ao transcurso do tempo com as ruínas de nossas vidas: “Os dois morreram porque arrebatados a um grau de alegria que incinera as vilezas, as fragilidades, medos como o da morte – e respondem a seu modo às instigações dessa experiência, matam-se, a arder de júbilo, no núcleo raramente alcançado do fervor. Do fogo. Um amor exaltante como o nosso instiga-os a morrer. Morre-se esmagado e morre-se exaltado” (Lins, 1975, p. 219). Dualidade Barroca: Mata-se para fazer permanecer o louvor ao amor, para prolongar a imagem amorosa, para, com o termo da própria vida, lançá-lo na eternidade. Amor limite, Amor. Ascensão, glória, sentido.

A despeito dos perigos, das vilezas do mundo, da violência do Ióli-po, das vicissitudes sociais, Abel e  amam-se. Não um amor romântico, medusado, cego à brutalidade circundante. Mas amor ascensional, que converte as penúrias do mundo em alavanca, em contraponto da irradiação amorosa. *Elegere* (lat.) – *arrancar colhendo, separar, escolher*.  eleger Abel como aquele que ingressará em seu corpo e fará o pássaro, o Avalovara, adormecido desde Ignácio Gabriel, revolver as plumas e voar novamente. A

imagem do pássaro expressa o caráter libertador do amor osmaniano. O eleito, como o iniciado, vencendo os desafios e obstáculos, acolhe os frutos da sua conquista: o sonho do ingresso total no outro, comunhão de uma alteridade cega e luminosa:

Sei o que são outros homens, deito-me por cólera com eles, abro as coxas de raiva, dão-me prazer e nada arrancam de mim, dão-me prazer, o prazer que se tem quando se mata um cão raivoso a tiros, um gozo mudo e dilacerador, mas a ti eu quero dar-me, Abel, de um modo novo e único, dar-me com alegria, hei de franquear à tua intromissão minhas identidades, meus sexos, meus corpos, hei de receber-te nos âmagos de mim e de dois modos te amar, com duplo desejo, ânsia dupla, duplo assentimento, e não serás um intruso, um inimigo – e sim o hóspede, o invocado, o aceito, eu te receberei com todas as portas do meu corpo abertas, eu, Asterolíde cindida e unificada, eu, eu, dual, eu, uma. (Lins, 1975, p. 41)

A noção de conhecimento aliada ao amor como espécie de iniciação é antiga. Octavio Paz (1999, p. 77) filia a nossa lírica ocidental amorosa à dos árabes, que teriam influenciado o “amor cortês”; e à dos persas, indicando como condutor dessas afinidades o monoteísmo. Importante é pensar que no contexto da poesia árabe e medieval, o amor, embora não chegue a consagrar-se como uma via de conhecimento místico, mostra-se “a revelação de uma realidade transumana”. Tão forte é a influência da arte medieval em *Avalovara* que levou Regine Dalcastagné a comparar o romance a uma catedral gótica. Deveríamos reconhecer, principalmente, na *Divina Comédia*, um traço fundamental do amor encontrado em *Avalovara*. Na *Comédia*, entretanto, o elemento religioso prevalece: poema místico cristão que resplandece sobre o amálgama de Deus e do amor. Esses dois parentescos – o da *Comédia* e o das poéticas provençais – não esgotam a complexidade e o intrincado sentimento barroco do amor osmaniano, lampejo daquele instável equilíbrio de que falava Octavio Paz: concisão de contrários.

Em Dante, seu guia o conduz para um conhecimento, que é o reconhecimento da ação do amor de Beatriz. Abel é conduzido para um conhecimento amoroso, conhecimento sensível, conhecimento transcendente: “A união da carne, sabemos, é agora temporã entre nós. Nos nossos corpos, desejados e ainda estranhos, nos quais ecoam experiências acres – a esterilidade, a morte e outros danos – descobrimos certo caráter sagrado e como que nos apuramos, na abstinência, de mãos dadas, mudos e cercados

de trevas, para o mútuo e inevitável conhecimento” (Lins, 1975, p. 264). Na máscara do amor se fundem o permanente e o transitório: a solidão que define a voz de todos os homens, sempre uma solicitação, grito primeiro em busca de abrigo e do outro.

O amor como potencial humanizador, como sublimação quase alquímica do indivíduo diante das suas potências contrárias, das forças inversas do mundo e do silêncio: “Teu corpo é uma câmara sombria e acolhedora, cercada de miasmas. (...) tu mesma abrigas algumas podridões, mas em ti o mundo transfigura-se. Como em um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. És bela. Estar contigo é um dom como o de ver, como o dom de ouvir” (Lins, 1975, p. 75). A metáfora amorosa entretece a busca individual à urgência social e humana. Num tempo de penúrias, o amor e a poesia são forças revitalizantes.

O encontro amoroso é desencontro, comigo e com o outro; conhecimento movediço, negado e reafirmado à velocidade com que reconhecemos ou nos abismamos frente uma frase inusitada, insólita – “Ah, fosse o vestibulo do nosso prazer, também, o da unificação e do conhecimento!” (Lins, 1975, p. 327). A constatação de Abel é tarde, ou cedo demais. Ao chegar no centro do romance (configurado pela letra N), o encontro com a cidade sonhada não é absoluto, pois ela revela sem perder o fausto “o seu asco, a sua doença, suas camadas maléficas até aqui dissimuladas” (Lins, 1975, p. 355). Aqui, a distinção entre o amor e a cidade buscada, formando o mesmo feixe metafórico, decompõe-se. Porque a cidade mostra-se o inalcançável, seja do périplo humano, seja da imagem unificadora buscada pelos amantes.

O conhecimento amoroso, conhecimento de si e do outro, porque êxtase – saída, alteridade; é saber a caminho. Sempre recomeçado, interminável. Horizonte que foge sobre linhas esfumadas, ponto de fuga de distância constante entre nosso olho e o ponto que foge. Afirmava Ortega y Gasset que o amor, diferente do desejo, está eternamente insatisfeito. Para Paz (1999, p. 71), “O desejo tem um caráter passivo, e em rigor o que desejo ao desejar é que o objeto venha a mim. Sou centro de gravitação, onde espero que as coisas venham a cair. Vice-versa: no amor tudo é atividade. (...) No ato amoroso, a pessoa sai fora de si: é talvez o máximo ensaio que a Natureza faz para que cada qual saia de si mesmo para outra coisa. Não ela para mim, mas eu é que gravito para ela”.

Mesmo com o pudor de quem se alimentou do texto de Ortega y Gasset, luminar, diríamos algo diferente sobre o desejo: a distância entre ele e o amor não nos parece tão larga. A imagem de Octavio Paz parece dialogar com a ideia de Ortega y Gasset, constituindo, para nós, emblema

do amor em *Avalovara*. O halo azul, que mantém erguida a franja rubra do desejo. O amor dilata o desejo, como a poética com a palavra social – vasculha possibilidades incontáveis no objeto amado, reanimando o desejo que de repetição e posse renasce sempre em procura perpétua.

A relação entre amor e erotismo traduz-se nas metáforas expandidas. Quando o amor é comparado ao *macul*, instrumento hebraico: “instrumento familiar aos hebreus, chama-se macul? Sim, macul, do qual se desconhece a forma – era de cordas – e só o nome resta, só o nome. Será o amor, em nosso tempo, um instrumento em vias de desaparecer? Só a palavra amor sobrevive ainda? Seja então restaurado e através de nós, Abel, perdure” (Lins, 1975, p. 278). Passagem que antecede uma das narrações do encontro amoroso de Abel e , onde suas mãos deslizam sobre o sexo dele com “gestos de quem lida com alaúde ou lira” (Lins, 1975, p. 336). Metáfora em feixe – dissemina-se ao longo do texto, reiterada como as linhas narrativas. A própria cena amorosa entre Abel e , carregada de sentidos arquetípicos, parece a mesma durante todo o livro. Como se toda a narração um espaço – sinuoso e oblíquo – encalacrado sobre o N, a fusão amorosa, o conhecimento.

O barroco de *Avalovara* substitui o amor cristão, religioso e divino, por um amor secular, troca as peças do jogo. Um conhecer amando, saber dos sentidos dotado de luz própria, que o seu tempo, cego, não reconhece. A raridade do amor, instrumento do qual temos vagas noções, percebendo a melodia talvez, ininterrupta, sem conseguir imaginá-lo, bem como a forma de tocá-lo. Um iniciado poderia, entretanto, descobrir sua forma e seu manejo: amestrar as mãos no manuseio de tal maquinaria maravilhosa.

Certo senso de urgência dirige os discursos das personagens. Um verbo necessário, a conquista de uma consciência, da canção. Cantar que é fazer vibrar o corpo do amante, as cordas do verbo, exigir-lhes as inclinações mais perfeitas. Um homem imita um pássaro não para ser o pássaro, mas para atribuir a si a possibilidade de ser pássaro, de desdobrar-se, de multiplicar-se, de não ser apenas ele mesmo.

A mobilidade própria ao amor participa da noção dinâmica do barroco. Procura do outro, da imagem do outro, minha própria imagem perdida para sempre nas sendas do desejo. Narciso se reconhece no desejo e na planura límpida de um lago porque seu desejo é o princípio de um fervor amoroso. A solidão dúplice, desdobrada em imagem, o eu e o reflexo, insinuam a recôndita origem do desejo amoroso, tecido com uma intimidade quase indevassável. O amor é intimidade oculta em movimento: demove o amante, lança-o nas águas. Ir ao encontro – maior que o risco de perder-se é perder o outro que é minha mais perfeita imagem, a que não possuo.

Contradição fundamental: o ir ao outro é o ir de mim a ele e, como prova Narciso, de mim a mim mesmo.

A noção de amor que o distingue do desejo erótico, Ortega y Gasset também reconhece nesse trânsito a que se submete o amante. Escreve que “No amar, abandonamos a quietude e permanência dentro de nós, e emigramos virtualmente para o objeto. E esse constante estar emigrando é estar amando” (Lins, 1975, p. 74). Vertiginosa viagem, vagas, vozes. Périplo lírico. Se a poesia épica canta o herói e sua coragem, a lírica nos canta outro viajar, um velejar no desejo por dentro. A densidade lírica de *Avalovara rompe* as amarras da prosa de um senso de “realidade” de certa tradição romanesca. Os grandes textos líricos da literatura são diários de viagens na intimidade do desejo amoroso. Episódio notório das literaturas ocidentais, o *amor cortês* instaurou uma conduta para os amantes que possibilitava um trânsito simbólico numa ordem estamental. O amor e o desejo movem os amantes onde as convenções estacionaram. Tanto o “amor cortês” cultiva certa ideia de movimento amoroso que a imagem de amor que ele expressa é uma busca, uma ‘*imagem*’. De máxima delicadeza, sinuosa, indireta – o homem prostra-se diante da mulher como um servo, um escravo amoroso, gravita até ela. A inovação deste ato é impensável para nós e suas origens se perdem numa encruzilhada cultural de difícil reconstrução. Acredita Octavio Paz (1999, p. 74) que o surgimento do “amor cortês” é indissociável da mudança da condição feminina. Movimento amoroso: “alteração da hierarquia dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o amante a do vassalo. O amor é subversivo”.

Abel se move entre seus desejos, suas inquietações, seus amores. Gravita até o ponto ou centro almejado, sonhado. Órbita elíptica, onde o diâmetro se perde na vastidão das coisas e do tempo. A temporalidade oprime o amante que sabe ir ao encontro de uma imagem que as águas do tempo trazem. O amor de Abel é um conhecimento capaz de, por uma via ainda desconhecida para ele, para nós, instaurar a perpetuidade. Amor que mortal e não eterno sinaliza no tempo sua densidade, perpetuado numa forma.

A eleição é a forma amorosa, a poética dos corpos e almas na via do reencontro. Secreto e revelador, o amor de Abel e  atinge a plenitude possível a alguns passos da morte. Olavo Hayano é cognominado de o portador – de quê? Da perpetuidade do amor: assassiná-los na plenitude amorosa prolonga-os *ad infinitum*, subtrai tempo e espaço do encontro, lança-os nas trevas profundas que bem podem ser de um conhecimento corporal de que não há volta. Morte metáfora. A vela é apagada, mas a chama continua ardendo, o vermelho viril no aveludado azul. San Juan da Cruz (1989, p. 49)

cantava já o amor místico cerrado em dubiedade, conhecimento religioso e sensível, oculto em suas revelações, vendado aos olhos públicos, envolto em trevas de lume invisível aos olhos físicos: “Em uma noite escura, / De amor em vivas ânsias inflamada, / Oh! Ditosa ventura! / Saí sem ser notada, / Já minha casa estando sossegada. // Na escuridão, segura, / Pela secreta escada, disfarçada, / Oh! Ditosa ventura! / Na escuridão, velada, / Já minha casa estando sossegada”.

A eleição amorosa é um prelúdio para a transfiguração do amado. A mulher arquetípica, amada, que congrega Roos, Cecília e , têm no símbolo (terceira mulher) um sinal unificador. O metaforismo de *Avalovara* é caleidoscópico: amor alquimia do ser, alquimia metáfora da criação, amor criação, criação amor – amor renda, amor relógio, amor palíndromo: artesanato amoroso – paciência do amante, conhecimento sensível. Os dedos cinzelam o empreendimento, os olhos passeiam sobre a forma que criamos, um livro, um corpo. Estabelece-se o diálogo combustivo: atrito e choque, pois o livro já existe e pouco sabe dele o romancista até iniciá-lo. O corpo já aí está, mas outro é o corpo ao passar pelas mãos do amor.

O amor de *Avalovara* não é uma expressão do amor cristão religioso, divino. Expressão moderna e singular de expressividade amorosa, a obra de Osman Lins dilata nossa ideia de amor e nos oferece a visão particular, arrimada numa estética, do mundo visto através desse amor. Ou: através da busca desse amor, busca metafísica e estética, estética e ética. A busca de Abel é, sobretudo, uma busca amorosa – o amor funciona como para-raios metafórico, absorvendo e distribuindo as potências que encetam as relações do personagem escritor com o mundo, com o tempo, com o espaço, com os outros homens.

Cecília morta, Cecília viva. Cecília é a lembrança do amor caridoso, ela que dedica sua vida a diminuir as “penúrias” do mundo. O encontro com Cecília gera em Abel, na condição que ele, como escritor, assume, uma série de reflexões, de conjecturas sobre a historicidade em que está imerso e a relação do seu ofício – o escrever – com o mundo. Pensar o mundo a partir da escrita é um ato essencialmente amoroso por parte do escritor para com o outro. Porque a linguagem, esse centro que está em parte alguma, mutante e movente, é a origem, o início, o ventre do discurso que possibilita o escritor reconhecer-se como tal, e como homem. Cecília desperta em Abel uma aguda consciência do mundo em torno: “Rodeiam-nos, tensos, milhares de corpos, cada um no seu rumo. Todos, para todos, fechados em sua incógnita. Impossível conhecê-los. Impossível, ante realidade tão mutável, diversa e vasta, todo relacionamento, salvo reduzindo-a a uma noção abstrata. Por-

tanto: deformadora e unificadora. Conhecer cada um que avança ao nosso lado? Sentir cada um? Amar cada um?” (Lins, 1975, p. 136).

Cada uma delas, das três mulheres, apresentam-se como um código de acesso ao mundo – uma linguagem. Abel deve aprender a ler e a escrever nesse dialeto oculto e revelado, lavrado em páginas táteis, código – corpo códice. Palimpsesto. O amor reconduz a escrita à primavera da novidade. Reflexos talvez de uma linguagem inequívoca, unificadora de signos e coisas, adâmica. Mas o caminho para essa linguagem plena parece obstruído por um chamado, alguém geme no mundo e o germe da opressão contamina a todos e tudo torna menor, embaçado.

Quando Abel chega ao termo de sua trilha, enlaçados ele e , tem em suas mãos o pássaro, a cidade encontrada revela o seu “asco”; o pássaro de “plumagem sedosa e multicolor”, soprado, desvela “um animal escamoso, minado de piolhos, pústulas e vermes (...)” (Lins, 1974, p. 355). A plenitude traz um traço de derrocada. Seria possível dizer que Abel, como o Avalokiteshvara, reconhece no momento do “nirvana” amoroso o possível engodo. Porque o amor individual por  está indissociavelmente ligado, no essencial – o ato de sair de si e gravitar até o outro – ao amor pelo semelhante.

A presença do escritor no mundo e sua ação sobre ele é um tema constante em *Avalovara*. Não se reduz ao pobre engajamento que estreita o poético e transforma o livro em panfleto. Afinal, como o livro é a conquista de uma visão particular de mundo, e, ao mesmo tempo, a narração de como essa conquista se realiza; não é estranho que os eventos sociais que interceptam seu percurso integrem sua tessitura. A ação *com* a palavra, para Osman Lins, permite tomar consciência da amplitude de sua ação: “A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres” (Lins, 1975, p. 226).

O escritor, representado por Abel, trava sempre uma relação polêmica com o mundo. Está diante do mundo não para subjugar-se a ele, mas para inquiri-lo. Para apreendê-lo numa forma e tornar a forma inteligível para seus semelhantes e para si próprio. Do alçapão escuro da existência, o que o escritor rouba e nos oferece é o sonho numinoso, o fogo social que tremeluz na linguagem como o homem no nome. Foco de ação, girando e se expandindo em torno da obra – uma ação que não se restringe a decretos e greves. Ação mais intensa: fustigando o quinhão de silêncio que cada um engole. Explorando os tantos de nós que não chegam à superfície, dialogando com os desejos dormitantes arrefecidos pela vida social.

A presença da opressão, da criatura pestilenta, na plenitude amorosa de Abel e  evoca a historicidade em que nasce o livro: “Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado” (Lins, 1975, p. 227). Todo o livro está ladeado de frases, fragmentos de notícias de jornais e televisão. O mundo aí está, introjetado na obra como antídoto contra o aparte, a separação, o desvario diletante. Liga-se à busca amorosa individual o ato de escrever como ação amorosa para com os outros homens. Aqui, no amor, a metáfora do Avalovara, divindade da compaixão Hindu, atinge sua máxima.

Em *Avalovara*, o metaforismo amoroso semelhante ata as pontas da busca de Abel. Procura do amor, reencontro com o outro, a amada e os semelhantes. Revelação que pode evocar numa unidade o infundo mistério, múltiplo e vário, de cada homem. Pois o ato de escrever não deixa de, como no amor, levar-me sempre para o outro, demover-nos das certezas e do chão que tínhamos por pátria. George Steiner (1988, p. 29) escreveu: “Ler corretamente é correr grandes riscos. É tornar vulnerável nossa identidade, nosso autodomínio”. A citação aplica-se a escrever e amar – escrita rígida, conduzida com a mão que desvenda os véus do corpo, deixando à mostra a face do amor que, dada a intensidade do encontro, não pode ser encarada de frente; que desvela o mundo e o oculta: palavras que o evocam e transfiguram, inoculando na miséria diária e humana o anseio social, a conquista do verbo, o amor transformador.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALIGHIERE, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Cristiano Martins. II vol. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CRUZ, San Juan de la. *San Juan de la Cruz, poeta de Deus*. São Paulo: Palas Athenas, 1989.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas. Movimentos de Avalovara de Osman Lins*. Brasília: Editora UNB/Imprensa Oficial, 2000.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas*. A personagem feminina na narrativa de *Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai, 2000.
- Lezama LIMA, José. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MORIN, Edgar. *Amor Poesia Sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- ORTEGA, José. *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1984.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o amor*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-americano, 1960.

PAZ, Octavio. *A dupla chama – amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

SARDUY, Severo. *Escritos sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio – ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

