

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAC – CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÕES

ORDEM SINUOSA
O BARROCO EM AVALOVARA
FÁBIO CAVALCANTE DE ANDRADE

Fevereiro
2003

Fábio Cavalcante de Andrade

ORDEM SINUOSA
O BARROCO EM AVALOVARA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística da Universidade Federal de Pernambuco
Orientador: Prof. Doutor Lourival Holanda

Fevereiro
2003

RESUMO

Esta dissertação pretende responder ao desconhecimento que a obra de Osman Lins suscita. Um vazio carregado de significação. As inúmeras traduções, para o alemão, para o francês, para o italiano e inglês, de boa parte de sua obra traduzem a ação e raio de sua importância. De circunferência larga, enraizada no nordeste brasileiro, em Pernambuco, terra nativa. Ao mesmo tempo a recepção lá de sua obra é para nós uma contra-celebração. Há o que festejar no entusiasmo deles por obra que, nossa, permanece-nos estranha? Apesar das limitações de nosso texto, esperamos sobrepôr um sinal sobre a interrogação branca – da cor de páginas sem leitores – que envolve a produção literária de Osman Lins. O nosso presente nos cobra esse olhar revisionista, olhar crítico: faz-me esticar a atenção ao que, ao lado, arrefecia no silêncio. É preciso fazê-lo, moeda de valor, circular. Muito de nossa complexidade social e de intrincada realidade cultural ali respira.

Avalovara, livro de 1973, é nosso objeto. A literatura como ato condensador, inventivo, cintilando seu reflexo estelar sobre um mar diário de entorpecimento. A poética de *Avalovara*, mais um fio na urdidura da teia encentrada na literatura. O olhar crítico é um olhar com e para. Com a obra e sempre na mira de um sentido, de uma interpretação. Olhar que assume sob o diâmetro de suas limitações os riscos interpretativos, que podem, sem atenção, minar a visão, infeccioná-la, inutilizá-la. Toda interpretação então é parcela do objeto que constitui. Rastreamos os caracteres barrocos de *Avalovara*, demonstrando sua modernidade e sintonia com o presente a partir da moderna idéia de barroco contemporâneo. Barroco tecido em suas correspondências estéticas com o presente. A colheita desses elementos barroquizantes, sua leitura, possibilita-nos compor a imagem barroca da obra para, a partir dela, explorar suas relações com a literatura moderna e com a ação da poética no mundo contemporâneo.

SUMÁRIO

Sumário de Ilustrações	5
Tese e Fausto: Encontros, Percursos, Revelações	7
Prólogo – As Fugas da Perspectiva	8
O Quadrado e a Espiral	15
Capítulo I – Habitar a Palavra	17
História da Tese, Nascida e Nascida	33
Capítulo II – A Fabricação do Presente	35
O Texto e as Cidades	50
Capítulo III – A Linguagem Obliqua	52
Clara entre os Leões	67
Capítulo IV – O Amor Escarpado	69
O Relógio de Julius Heckethorn	84
Epílogo – O Diâmetro da Onda	85
Bibliografia	90

Desde o princípio do princípio o homem viu no céu estrelado um corpo vivo regado por rios de leite luminoso e ígneo; a essa visão, que faz do cosmo um imenso corpo feminino, junta-se outra: as estrelas e as constelações associam-se e combinam-se no espaço celeste e assim traçam figuras, signos e formas. O leite primordial transforma-se num vocabulário, o céu estrelado numa linguagem.

Octavio Paz, “As Armadilhas da Fé”.

*TESE E FAUSTO: ENCONTROS,
PERCURSOS, REVELAÇÕES*

À luz declinante do quarto, diante da folha, pesam sobre mim mais que sua mudez imaculada, ou a sua quase corpórea identidade. Não serão minhas palavras, minhas idéias, signos de uma mácula? Não imagino o ato de escrever resumido a um acender de abajur, a um teclar de computador. Entre palavras não escritas, constelação inundada de caos ainda e de sombra; reluz algo incomunicável, nascido antes deste momento de impasse e hesitação. Tenho – o verbo faz estremecer a mão pouco apta a possuir senão a tocar, contemplar – que escrever um texto, nascido muito antes.

A burocrática obrigação, mediante a vida acadêmica, muitas vezes medíocre e rasa, é uma oportunidade de, frente o labirinto por onde conduzimos nossas vidas, lançar um raio de criação, tornando menos sombrio o percurso. Decido inserir em minha dissertação um personagem – como fez Osman Lins em seu *Guerra sem Testemunhas* – com função e nome diversos. Fausto é o nome. Despido do peso arquétipo, imantado ao longo de séculos de uma existência pesada e soturna, é para mim uma persona ingrata. Primeiro por pertencer a um romance que talvez nunca tenha termo e segundo por manter comigo, seu inventor, correspondências inquietantes. Fausto também é um autor que procura terminar um romance e uma tese – esta.

Ele a escreve diante deste abajur, nesta sala ladeada de livros, envolto e só, nesta noite infestada de rumores. Noite que parece subitamente iluminar-se com o canto de um pássaro. Pássaro noturno? O Avalovara abre sua plumagem: escamas, luzeiros. Longe, o mar parece rebentar contra as ondas como um corpo vazio, sem nome. O pássaro será esse corpo, esse alguém, desaparecido em algum lugar do mundo? Desce sobre o texto, o Avalovara. E a noite já não é mais – um nome que se perdeu no tempo.

PRÓLOGO

(AS FUGAS DA PERSPECTIVA)

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.

Roland Barthes

O vôo da ave, em repouso, encerra-a em sua sombra. Alçado, porém, corpo no ar e sombra na terra, o vôo distancia pássaro e sombra. Ainda assim, na terra, é sua imagem que vemos fugir. Este sentimento de distância e identidade marca este estudo. Distância crítica, preservando seu vôo; identidade porque sem o livro o nosso traçado não existiria. Reconhecemos: difícil a distância, quando um objeto de paixão – *Avalovara*¹. Mas a paixão congrega a força que o intelecto talha e distribui. Esboça-se o método: um leão entre jaulas, semelhante à criação.

Passado o ranço que os estudos literários guardavam do prestígio gozado pela ciência, percebemos hoje ser o nosso objeto algo interdisciplinar e, mesmo, um empreendimento da vontade, do desejo. E por ser do desejo objeto, não se deixa a obra subjugar pelos pseudocientíficos, dissecação e esvaziamento interpretativo. Desejo não exclui rigor.

O crítico deve seguir os passos do escritor, abrindo o seu caminho não na exposição de regras toscas, mas na construção de um método (do grego **méthodos**: caminho) que perpassasse suas impressões, idéias, dúvidas e convicções. O crítico deve perceber que sua interpretação concorre para a interpretação social da obra, e da própria literatura. Cada obra é uma afirmação de um fazer literário, onde o crítico elege sua perspectiva.

Roland Barthes ressaltava a importância de perceber esta gramática profunda que é a da leitura. O crítico deve estar pronto para reaprender a ler, ao ler os sinais e estruturas de uma obra literária. Flaubert escreveu, em suas cartas, que “Cada obra de arte tem sua poética

¹ Usaremos a 5ª edição, da Companhia das Letras, de 1995, por ser mais recente e acessível. Infelizmente esta edição contém alguns erros lastimáveis. Pensando nisso, a leitura dela e da 1ª edição, da Melhoramentos, publicada em 1973 com prefácio de Antônio Cândido, foi feita simultaneamente.

especial, em virtude da qual ela é feita e subsiste”. A importância do crítico não deve ocultar, no entanto, seu papel secundário. George Steiner² faz-se ouvir com *Linguagem e Silêncio*, escrevendo que o “verdadeiro crítico é servo do poeta; hoje ele se porta como amo, ou assim o consideram”.

A isto se soma a urgência em reafirmar, frente aos tempos presentes, a especificidade do literário, na qual um crítico também toma importante papel. Expandindo a recepção das obras contra sua banalização; ao crítico contemporâneo cabe resguardar o espaço – literário – onde é possível a fabricação dos sentidos, sociais e artísticos. Pois, a literatura de um povo é uma baliza contra o mar de informação que ameaça nos diluir, tutelada nas particularidades que sujeitam nossa realidade ao sonho, música sutil. Que eleva e mantém o ritmo de uma frase, de um verso. Literatura: composição de forças, inscritas, sempre, no que podemos perverter do mundo, desviar para dar cabo à invenção dos destinos.

O literário tem essa função: contar e cantar, refazendo o sonho social, reabilitando o real, investindo-o de uma nossa capacidade de vivê-lo. Pois o papel do artista é sempre social. Osman Lins escrevia sobre o escritor, em *Problemas Inculturais Brasileiros*: “Custa-se a entender que o escritor não é um homem destinado a evadir-se do mundo, e sim a mergulhar profundamente no mundo. Tem-se dificuldade em perceber que ele não é um ser feito de sonhos, incapaz de encarar decididamente a vida, mas exatamente o contrário: laboriosamente, através do exercício com as palavras, ele aprende a ver”³. O aparte a que o escritor parece estar condenado é, na verdade, sua possível comunicação. Comunicação para alguns precária, pois sem supostas “Verdades”. Mas poderosa, porque textura do imaginário – potencializador do real. Este papel fundante da literatura atravessa as várias atividades do escritor Osman Lins. O ficcionista e o crítico são duas instâncias divididas como que pelo traspasse de luz em vitral.

Avalovara é obra de um escritor-crítico. Uma estética rigorosa, enalacrada numa ética profunda. Lembremos o papel da crítica literária para o próprio Osman Lins; ele acreditava que a crítica expandia a recepção da obra pela sociedade, quando afirmava ser a *Divina Comédia* de Dante a súpula do texto poético e as interpretações desse texto. Noção fundamental para o entendimento de sua atuação crítica e literária: tornar o leitor um participante. Chamando-o ao movimento deslocado, que sua escritura enovela.

² STEINER, George. *Linguagem e Silêncio - Ensaio Sobre a Crise da Palavra*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988, p. 22.

³ LINS, Osman. *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros*. Summus: São Paulo, 1979, p. 44.

A interpretação não pode ser viseira, pois não cabe no finalismo das verdades; até porque *Avalovara* é, à maneira do *Ulisses* de James Joyce, do *Jogo de Amarelinha* de Julio Cortázar, do *Paradiso* de Lezama Lima, ou do *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa; obra mundo, obra em processo. Onde camadas de significação entrecruzam-se, núcleos narrativos irrompem da narração, e senso arquitetônico rege o princípio da obra.

Ao perscrutarmos essa trança, trama barroca do texto, indiciaremos a idéia de Neobarroco, tão cara a alguns dos mais importantes teóricos da contemporaneidade: Severo Sarduy, Affonso Ávila, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Nestor Perlongher, entre outros. As obras literárias carecem de uma adesão como a das esponjas. Representam campos vastos, arredados pelo movimento espiralado, de onde o observador procura sempre novas linhas de fuga. A obra não cessa: de leitura em leitura, novos fios são puxados, como os vários caminhos de um labirinto que, percorridos num outro sentido, enriquecem-se na dessemelhança.

Em nosso estudo a reflexão sobre os traçados Barrocos de *Avalovara* é pedra angular. O ornamento, posto em prática em sua obra ficcional, defendido criticamente pelo escritor em seus livros teóricos, é o emblema barroco de sua escritura; à maneira dos dobrões, revelando valor pelos desníveis e talhes de seus ornamentos.

Não nos interessa esquadrihar *Avalovara* em teorias neobarrocas para inseri-lo no concerto das idéias metodológicas de prestígio. A verificação e exploração do profundo barroquismo que o constitui pede ao pesquisador reconhecer correspondências e diferenças diante deste vasto campo teórico: o entesouramento de seu valor guarda a cifra da diferença. Não enxergamos todas as faces do poliedro de uma só vez.

Apontaremos a forma como a linguagem osmaniana constrói seu barroco distinta da linguagem de Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier ou Guimarães Rosa. Afinal: literatura é canto polifônico, colégio de vozes diversas. Pensamos também o barroco como um **modus operandi**. Um barroco tecendo as quase táteis teias de suas correspondências, com um alargamento da consciência do em volta. Muitos escritores e pensadores modernos da literatura souberam apropriar-se dessa capacidade de percepção das coisas a partir de suas complexidades – confirmando a idéia de Gilles Deleuze, ao afirmar que “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço”⁴.

A história da literatura moderna é também a história da reabilitação do barroco. Nas artes plásticas, na arquitetura, e, sobretudo, na literatura. Irradiou pela modernidade,

⁴ DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Papirus: Campinas, 2000, p. 13.

atravessando o Simbolismo, Lorca e seu grupo, as vanguardas bem como de forma radical o expressionismo, toda a literatura da América Latina, a poesia concreta e mesmo o pensamento filosófico e científico contemporâneo – pensemos na defesa feita por Lacan de sua escritura “barroca”, como alguns a tinham definido, no livro 20 do *Seminário*. Mas se o barroco enquanto sensibilidade artística e cosmovisão de mundo depara-se com o crivo dos cronologistas, não se nega a penetração de imagens barrocas na modernidade.

Pensemos nas leituras que fez Mallarmé de Góngora; o livro do francês judeu Emmanuel Bremond⁵; e um dos mais luminosos e interessantes textos filosóficos de Paul Valéry, *O Homem e a Concha*⁶. Valéry se utiliza de imagens como o cristal e, principalmente, a concha – motivo e operação de sua reflexão – que “se destacam da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis. Significam para nós objetos privilegiados, mais inteligíveis ao olhar, embora mais misteriosos à reflexão (...)”.

Retomando a etimologia da palavra método, o nosso caminho será uma leitura também sinuosa, perscrutando de perto os rastros do movimento espiralado do livro. Que a sinuosidade, entretanto, não represente a falta de rigor, o desvario do decurso – Osman, em *Avalovara*, vê o método como “desordem meditada”. Procuramos pôr sempre a obra no centro, convocando suas potencialidades. Embora nossa leitura se desloque sobre este ponto irradiador, reconstituindo os movimentos do livro; mantém-se em sua órbita atrativa. O que Roland Barthes chamou de “viagem analítica”. E que Novalis intuiu, alguns séculos antes, ao afirmar que só é possível falar de poesia poeticamente.

A crítica de mãos dadas à criação: recifraremos a imagem do escritor numa outra, nossa, buscando assim a análise. Análise que aprofunda porque desenvolve, não um ato de destruição ou vandalismo científico, onde diminuo o objeto para melhor classificá-lo, mas uma iluminação de correspondências, onde, segundo Lezama Lima, “A claridade de um fato pode ser a claridade de outro, cuja semelhança não é equivalente, que permanecia às escuras, mas a iluminação ou sentido adquirido pelo primeiro fato, ao criar outra realidade, serve de iluminação, ou sentido ao outro fato, não semelhante”⁷.

Nosso primeiro capítulo trata as relações entre a geometria constitutiva de *Avalovara* e a cosmogonia. Será a oportunidade para analisar as relações da criação – prisma de espelhos, metáfora – com uma visão de mundo. Toda cosmogonia é uma codificação do mundo, código

⁵ Judeu místico e marginal pesquisador de literaturas antigas e apaixonado pelo Barroco, citado por Robert Gérard em seu *Les Livres, les Énigmes*, obra capital sobre livros proibidos (Paris, Gallimard). Bremond foi lido por Rimbaud, Verlaine, Laforgue e Mallarmé. Seu livro mais famoso, porém praticamente desconhecido, é *O Olho e a Língua*.

⁶ In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Iluminuras: São Paulo, 2000, p. 95.

⁷ LEZAMA LIMA, José. *A Dignidade da Poesia*. Ática: São Paulo, 1997, p. 244.

desejante por querer-se plena: o real e a manifestação perene de seu potencial significante. O uso que o escritor faz dessas potências, muitas obscuras e sem nomeação, subverte o que a religiosidade habitara, extrai materiais.

Reconhecemos e levantamos as relações de *Avalovara* com a *Divina Comédia*, a correspondência entre as estruturas, e correspondências temáticas. O primeiro capítulo é ensejo para refletir as relações da poética com o mito. Ao mesmo tempo que compartilham processos semelhantes, o registro literário e o mítico se distanciam – a escritura ergue uma vala entre os dois: cava a linguagem em busca da diferença, do renovado dizer lingüístico. Na análise das cargas simbólicas e míticas dos personagens e da estrutura narrativa a que estão submetidos, buscamos apoio em Northrop Frye. Seu *Anatomia da Crítica* é imprescindível para qualquer estudo das relações entre mito e literatura.

Exatamente no Barroco é notável o uso do mito pela poética. Toda a arte barroca está saturada de simbolismo mítico, de sincretismo mítico. Cria-se um instável equilíbrio entre a ideologia cristã e a força estética que as divindades gregas e egípcias exercem sobre o homem setecentista, fascinado pelo hermético e extraordinário, expresso na imagem do rei sol. E nas obras de Baltasar Gracián a Sórora Juana Inês de la Cruz, encontramos verdadeira profusão de comparações entre nobres e divindades e seres mitológicos. O filósofo francês Jean Starobinski estuda a mentalidade da época, a forte presença e entrecruzamento de mitos, fábulas e ideologias religiosas. Segundo ele, esse paganismo estetizado não oferecia perigo à ortodoxia católica desde que permanecesse agrilhado à “pretensão do gracioso e do belo”, impedindo que as almas “aí se deixem reter indevidamente”, para não se inflamarem com o “impuro panteão pagão”⁸. A atitude do Barroco em relação ao paganismo é convertê-lo numa matéria-prima poética, numa fonte de engenho e sutileza, passível de ser recarregada com a ideologia cristã.

Também a modernidade retorna ao mito para dilatar a significação do mundo, para atar presente e passado, para diminuir a vala crítica entre nós, nosso anseio, e o passado que nos precede. Mostra-se também o mito como uma forma de catalisar as forças geradoras do novo, provindas sempre da reorganização de determinados materiais.

O segundo capítulo principia a nossa tarefa de grafar, ao longo deste trabalho, a interpretação de *Avalovara* como uma realização barroca moderna de força e poética pouco comuns. Para que isso seja possível refletimos sobre a validade de se falar num barroco moderno e as implicações que o conceito envolve. Como nosso trabalho tem por objetivo a

⁸ STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. Companhia das Letras: São Paulo, 2001, p. 237.

análise e estudo de uma obra artística, partimos da perspectiva artística para falar de um barroco que contraria a cronologia e historiadores renitentes em admitir a presença de um barroco moderno. Esse possível barroco moderno é o nosso ponto de fuga, o centro irradiador do qual extraímos o traçado de nosso texto.

Filiando *Avalovara* ao barroco moderno, ou neobarroco, procuramos indicar as diferenças, fundamentais, entre a escritura de Osman Lins e dos escritores que se fizeram conhecer sob o signo de neobarrocos. Estes últimos foram teorizadores e propagandistas dessa estética – Sarduy, Alejo Carpentier, Nestor Perlongher entre outros. Para nós, barroca a escrita de Osman aoconfrontar a exuberância lingüística com a ordem formal rígida a que o livro se propõe. Já nesse segundo capítulo começamos a escrutinar os processos barroquizantes de sua escritura: arte como artifício; a visão barroquista do mundo como teatro, a obra como encenação; o jogo de luz e trevas que compõe o movimento cênico em que se enredam os gestos dos personagens e o cromatismo, pintando matizes variados e exigindo aos olhos uma visão transfiguradora das coisas, dos objetos. O matiz é um sinal de complexidade – todo barroco complica, entretece e dilata.

Continuamos, no terceiro capítulo, o levantamento dos caracteres barrocos. Indicamos a linguagem sinuosa de *Avalovara*, registro oblíquo que bloqueia o fácil sentido, rompendo a correspondência exata entre significante e significado. A linguagem barroca, como a espiral, ronda o sentido, convergindo, em movimento, para um centro que o ilumine. Centro móvel, de larga circunferência, chamando o leitor ao movimento espiralado da fabulação.

A existência desse signo defasado, buscando seu sentido perdido para sempre, é puro movimento. As formas no barroco estão incitadas a mover-se, trocar de lugar, permutar-se. Dançam e se lançam num obscuro desejo sobre o qual só o movimento de lançar-se pode revelar alguma coisa. O barroco hesita, mas hesita enquanto cai. Do movimento surge a confrontação entre unidade e diversidade, o jogo do ser e parecer, que marcou no séc. XVII e XVIII certa polêmica que os escritores mais audaciosos levantaram ao falar de nobreza, com ímpeto e liberdade estranhos à imagem que temos do absolutismo monárquico.

A tensão entre unidade e diversidade representou também o trauma do eu, do sujeito cindido entre o foi, o será, e o é. O tempo como ator do teatro movente das coisas. O herói barroco deve apreender do tempo a sabedoria necessária para transcendê-lo. A arte e a religião acessavam o caminho para a ascese. O gosto por tudo que distasse do usual, do comum, era apreciado. Forma de codificar o mundo ou de evocá-lo em seu mistério, escrito que estava numa linguagem interdita aos homens, idéia medieval que o barroco cultivou intensamente. O fantástico e o maravilhoso não só encarnam os personagens barrocos como se traduzem nas

imagens insólitas de Marino ou Góngora. Gracián ao seu Critilo chama de “monstruo de la naturaleza y de la suerte”⁹. Omar Calabrese sobre a incidência de monstros no barroco afirma: “o monstro serve para representar não só o sobrenatural ou o fantástico, como, acima de tudo, o ‘maravilhoso’, que depende da raridade e casualidade da sua gênese na natureza e da oculta e misteriosa teologia da sua forma”¹⁰. O disforme no barroco é próprio da forma, porque informa a distância entre a forma e as coisas. Forma artifício.

Por fim, o quarto capítulo privilegia o erotismo e o amor. A linguagem sinuosa é oblíqua como a linguagem do corpo, sempre longe do sentido. Aberta, porém, a significar. A desejar, a querer, a tocar. O Barroco é uma arte dos sentidos, apelo ao corpo e ao espírito. Um apelo que atravessa corpo e espírito para fixar-se no oriente mais distante da linguagem. Para esse ponto impossível acorrem as formas, para ele gravitam, quedados, os crentes, para ele se dirigem os amantes. O erotismo é a expressão no mundo ficcional do desejo fulgural da linguagem em significar, do corpo em reencontrar-se – que é sempre encontrar a imagem de sua significação.

O amor transfigura o erotismo em conhecimento sensível. Um possível conhecimento, um saber sem saber, saber capaz de mover-se com o ser, com suas aparências. De incendiar nele o desejo por saber, um saber desejante e, sobretudo, transcendente. A busca transcendente de Abel é procura e reencontro amoroso. É o amor que guia Abel, através da escrita, ato de desejo e de êxtase, saída de si, até o outro, amado, semelhante. Amor que às suas penas dá vestes de viço, amor que ao sedento estende braços de água, golfo onde o reencontro é uma promessa interminável e presente.

⁹ GRACIÁN, Baltasar Lorenço. *El Criticon*. Renacimiento: Madrid, 1913, p. 7.

¹⁰ CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Martins Fontes: São Paulo, 1988, p. 106.

O QUADRADO E A ESPIRAL

Seria ingênuo supor, pensa Fausto, que uma interpretação literária escape às manifestações do sujeito que a elabora, às suas inclinações e à ação do gosto. Vê fulgurar algum valor naqueles que se vêm primeiro como leitores. Não será ciência dar nomes para ocultar a realidade indômita de determinados eventos, de forma a apequená-los.

Vê, à medida que escreve, surgirem correspondências entre o livro, *Avalovara*, e seu texto crítico. Resolve-se por iniciar cada capítulo de sua dissertação com um enxerto narrativo, narrando na tese a feitura dela. Os títulos dos enxertos remetem às linhas narrativas de *Avalovara*, com exceção das duas últimas. Se o livro de Osman Lins constrói-se pelo desenvolvimento de oito linhas narrativas, a tese, no entanto, apresenta-nos apenas seis partes. Há nessa exceção um sentido. O oito (Cheth, em hebraico) símbolo do equilíbrio cósmico, é substituído pelo seis (Vô) – pelo trabalho, tentativa de lançar luz sobre esse universo em movimento. Busca simbolizar na estrutura de sua dissertação esse processo pelo qual uma relação, metafórica e luminar, nasce entre ela e o livro estudado. Também os capítulos contêm uma numerologia implícita: a introdução tem sete páginas, a conclusão cinco; e cada capítulo (são quatro) dezesseis páginas, onde obtemos, pela soma dos números seis e um, o sete.

Assim, as linhas narrativas de *Avalovara* que não encontram paralelo na dissertação de Fausto são a sétima e a oitava, ‘☉ e Abel: ante o Paraíso’ e ‘☉ e Abel: o Paraíso’. Inscreve em seu corpo, tenso e precário – arco estendido até quase cerrar-se em círculo – a impossibilidade de concluir-se. Concluir aqui, uma concessão às vicissitudes do tempo e da obrigação. Deixando-nos, entrever apenas, a luz do enigma exposto aos olhos dos leitores, em sua secreta e revelada intimidade.

Capítulo I

HABITAR A PALAVRA

Entre o sentido e o sem sentido, entre o dizer e o calar, há uma cintilação: um saber sem saber, um compreender sem entender, um falar enquanto se cala.

Octavio Paz

Osman Lins substitui o degrado da desordem pelo secreto da criação. Ordem outra: sinuosa a linguagem, oblíqua. A linguagem poética é o campo dessa luta que não cessa, entre a palavra e o seu ocaso. Tensão perene a criação – o potencial da linguagem insiste num além, onde o nosso dizer soçobra, em sarça. O precário no signo não atenua a chama do fazer.

A rigidez de *Avalovara*, livro pensado e arquitetado como um tiro de projétil, traz subliminar, como se pulsasse sob cada oração, em cada vírgula, um silêncio profundo, inacessível. Nas voltas que a espiral refaz, pode-se percebê-lo, flama que ascende do azul espectral às franjas vermelhas de suas dobras: revolve-se, faz-se. Percorre leitor esses sulcos, perífrase – estrutura do livro. Burlá-la é ferir uma íris a golpes de estilete.

Osman considerava-se um escritor de “bordejar”, filiava-se àqueles para quem a criação literária não é um lance no escuro, salto no abismo. Antes, explorar da ação que move e imanta. *Avalovara* instala-se numa trama de tensões, na qual finca um centro e “A escolha recaí sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz” (p.18). Na espiral, porém, o centro é provisório. Seu deslocamento, o desdobramento de sua força motriz. O escritor assume, diante da rígida geometria de seu livro, essa força contrária que reitera sempre a impossibilidade de dizer plenamente. O impreciso, a desordem, a falta.

Na configuração desse plano prévio – o quadrado mágico, que contém as letras do palíndromo milenar, dispostas de forma a possibilitar o surgimento, o retorno e o desaparecimento das linhas narrativas, através do movimento da espiral – encontramos a

essência dual e barroca do romance¹¹. A usura espacial, a limitação no âmbito do enredo, confronta a dinâmica expansiva do tempo, da distância.

No longo caminho percorrido pelos sulcos da espiral, desde a Grécia do ano 200 a.C. (linha narrativa onde é relatada a vida e morte de Loreius, um escravo, e sua busca de libertação de seu senhor, Plubius Ubonios, atormentado por enigmas e hipóteses fantásticas), até a presença sem presente de Abel, personagem escritor, a tensa geometria impede o romance de dissolver-se na vastidão do cosmo, na amplidão do espaço.

O escritor impõe leme ao lema que o ameaça e desnorteia – mar de coisas.

O signo barroco é levado por essa força imperiosa – a criação – ao deslocamento, temporal e espacial: sêmico. Ao erigir a estrutura geométrica de *Avalovara*, Osman Lins busca ocupar um espaço, dar-lhe sentido: “Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho” (p.15). A estrutura de *Avalovara* dialoga cosmogonias. Por ser criação: ato e ação, mão e ilusão, medida modelando mundos, evocando o ritualismo da palavra poética. Palavra que resgata do inascido aquilo condenado à sombra; O aparecimento dos personagens no romance é um ingresso num espaço consagrado: “Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria” (p.13).

Toda cosmogonia é narração; toda narração, ocupação do espaço. O espaço que a cosmogonia elege, conquanto limitado e humano, é sagrado. Criação e construção se fundem; criar torna-se fazer, construir. A idéia de jogo aproxima-se, para o escritor barroco, da de criação/construção. Affonso Ávila assinalou a interpretação moderna do jogo Barroco. O crítico literário João Alexandre Barbosa chamava em artigo de 1966 a atenção sobre a técnica narrativa de Nove Novena, ressaltava a concepção do texto construção: “*Ele não conta, escreve (...)*”¹².

Segundo Mircea Eliade, o mito cosmogônico é o “modelo exemplar para toda espécie de criação e construção”¹³. O Escritor rouba ao informe a forma, Prometeu silencioso, subtrai das trevas onde o silêncio cozia e descozia sua memória de nada, do igual. Em *Bestiário* (1951), livro de contos de Julio Cortázar, o primeiro conto – Casa Tomada – fala-nos de dois personagens, irmão e irmã, que gradativamente se despedem da casa ocupada por uma estranha força que os expulsa. Eles cruzam a soleira da porta, à noite, abandonando a casa,

¹¹ Avalovara é composto por oito linhas narrativas que surgem, retornam e desaparecem do romance de acordo com o movimento da espiral sobre o quadrado que contém dispostas as letras que formam o palíndromo: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS (Cada uma das letras – s, a, t, o, r, e, p, n – equivalendo a uma das linhas narrativas). Ver Símbolo que precede o início do capítulo.

¹² BARBOSA, João Alexandre. Opus 60 – Ensaios de Crítica. Duas Cidades: São Paulo, 1980, p. 142.

¹³ ELIADE, Mercia. O Sagrado e o Profano. Martins Fontes: São Paulo, 1999, p. 44.

completamente tomada. A reimersão no caos, na morte talvez, equivale ao abandono do espaço ocupado, significante.

Em *Guerra Sem Testemunhas*, Osman Lins afirma que “Imaginar um livro, planejá-lo, é incitar o espírito a entrar em ação, a expressar-se em torno de um núcleo, um foco imantado”¹⁴. Mircea Eliade aproxima a descoberta de um ponto fixo da criação do mundo, relação das religiões com o simbolismo do centro (o **axis mundi**), da construção do espaço sagrado como espaço possível de ser habitado, vivido: o sentido modela a experiência. Os personagens de *Avalovara* seguem os raios do mundo para estreitar a distância entre eles e um centro pressentido – um nome, um gesto, um ser: “A ave solitária cresce e cada vez perco-a menos de vista (...) 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 (...)” (p.34).

Em *A Espiral e o Quadrado* (linha narrativa indicada pela letra S), o dizer da origem: discurso enovelado no centro que o cria e por ele é definido. Narração, nas culturas religiosas, da cosmovisão, toda consagração verbal do universo, partilhada em signos gregários, engendra uma metanarrativa: a memória talhada no discurso que narra o universo que o produz.

Na ocupação, criação do cosmo, a idéia do livro como símile do universo, pois, segundo Mircea Eliade, “essa obra dos deuses que é o Universo é retomada e imitada pelos homens à escala deles”¹⁵. **Mythos**: discurso da origem. Constrói o elo entre o discurso e a origem, mas as “origens permanecem na sombra” (p.31). A criação, a palavra, cume de montanha que o céu encima, escapa ao contato mas não à contemplação.

Quando Claude Rabant¹⁶ afirmava: “o mito é recuperação do futuro perdido”, percebia não estar em contradição ao decretar que o “mito é o discurso que vai em direção ao lugar onde cai o cutelo do destino”. A tribo se faz: estabelece limites diante do mundo, um ponto fixo de onde é possível observá-lo, recolher seus sinais e construí-lo. O fazer cimenta as forças do ser, verbo que exige atribuições. Construção, seleção.

Nada, entretanto, arrefeça o assombro das coisas dormitantes. O espectro desses materiais, abandonados pelas mãos da comunidade, uivam no silêncio do recolhimento íntimo, ameaçam a ordem, subitamente frágil; uma estalagmite que congregasse em seu corpo de cone as convenções sociais. *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, narra o despertar dessa palavra, no corpo, feita de tantos silêncios, pululando na carne como chagas abertas

¹⁴ LINS, Osman. *Guerra Sem Testemunhas*. Ática: São Paulo, 1974, p.17.

¹⁵ op. Cit., p.37.

¹⁶ RABANT, Claude. *O Mito do Porvir (Re) Começa* In: Vários autores. *Atualidade do Mito*. Duas Cidades: São Paulo, 1977, p.31.

impiedosamente pela calma das tradições milenares. O deslocamento dado à narrativa mítica bíblica, do filho apartado que volta ao ventre da família, assinala a relação do escritor com o **Mythos**. Recorre à simbologia cristã, mas *Lavoura Arcaica* é **deslocamento**, texto escrito nos espaços que o tempo abre e a pena propõe.

Avalovara, livro tapeçaria, dispõe imagens do simbolismo universal de forma a caminharmos pelas civilizações como nos castelos de Escher (fig.1). **Avolokiteshvara**, Bodhisattva da compaixão¹⁷, empresta nome ao livro de forma anagramática. Compaixão, plenitude amorosa, que impede a divindade de atingir o nirvana. Apenas aceitará o amplexo com a unidade quando todas as criaturas atingirem também a perfeição. Entidade do impossível, do trabalho – “Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo” – e do amor¹⁸.

Avalovara, nome do pássaro de contentamento: “Há um bater de asas sobre nós e este bater de asas cria nas trevas o espaço celeste – como um chamado no silêncio cria uma presença. (...) empluma-se o esqueleto de fóssil incrustado em minha carne (como, na memória, um nome), desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas. Abro os olhos: Avalovara, o pássaro do meu contentamento” (p. 242). Palavra empertigando a plumagem entre vocábulos vazios, nomes sem sentido, erguendo um esqueleto, dentre os fósseis diários, abraçando o mundo e o céu com a envergadura de seu vôo. O pássaro é, miticamente, o elo entre o céu e a terra, mensageiro de uma palavra divina, alada. Com as plumas alegóricas alicia a sua liberdade, elevação existencial. Compactado, o mito também participa da metáfora, introduzindo nos termos do vôo a alegoria: “Sou um recinto no qual penetrou e de onde logo irá embora um pássaro fugidio” (p.21).

Avalovara explora essa memória coletiva transfigurada, o mito. O poeta faz presente a palavra da origem, dá-lhe corpo, incorporando-a a um texto que, ao mesmo tempo, a anima e é animado por ela. Remanejador de formas, desce ao fosso obscuro e atemporal das narrativas, cristalizadas, núcleos imantados de um sentido que é repetição, para aí promover a mudança.

No cadinho de *Avalovara*, superfície translúcida, de onde observamos a densa profundidade de águas misteriosas, é sempre um narciso, luminoso, dissemelhante, que encontramos. Porém, narciso ainda. Reconhecimento e mudança: mito e literatura. Transfiguram o mundo. Se o mito nasce de uma falta coletiva, de um sentido que congregue a

¹⁷ ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. Hucitec: São Paulo, 1987, pp. 166-167.

¹⁸ Entrevista In: LINS, Osman. *Evangelho na Taba - Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. Summus: São Paulo, 1979.

comunidade, a literatura nasce de uma falta particular, onde a linguagem das convenções soçobra: “Por vezes, percutem um martelo, ou me deparo com a fachada de um prédio, ou vejo desenhos num muro, ou cravo as unhas na pele. Fico perguntando se alguma dessas coisas é meu nome: o soar do martelo, a parede brilhando, os riscos no cimento, a dor que sinto” (p.26). Na personagem O ¹⁹, o drama escritural deixa entrever, entre a algaravia do real, a procura do elo fundamental entre um nome, um signo, e sua diversidade.

Jean Pierre Martinon escreveu que os mitos não são necessariamente literatura, mas a interpretação deles é que é literária²⁰; a literatura inscreve no corpo do mito o grafo da polissemia. O mito está a meio caminho da linguagem cotidiana e da literatura, apaga o grifo do autor no tempo – ou faz da comunidade, com o tempo, sua autora. Diferentemente, a literatura faz do nome não um indício da pessoa, mas um campo de forças, onde estão transfiguradas historicidade e a singular tentativa de transcendê-la.

O simbolismo do pássaro agrega-se ao texto, imprime-se nele, dando-lhe essa dimensão ampla, dos arquétipos, onde é possível atar a existência de Abel, de O , a um corpo maior, imaginário humano, reserva onde incrusta-se o ouro da memória. Espaço ocupado pelo mito, pela comunicação, palavra que a poética vem habitar; garimpando e manipulando o mito através de intervenções, ampliações: dilatação. Italo Calvino diria que o mito é um jogo permutável de imagens coletadas pela cultura, imantadas; e a literatura, uma permuta desses registros cristalizados, mito e linguagem cotidiana – ressignificação.

Calvino procura demarcar as relações da literatura com o mito: “A literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual”, opondo-a à “força repetitiva” do mito²¹. O escritor abre um fosso na rocha, do mito, para aí habitar. Como seus antepassados – no umbral da caverna, onde as fogueiras não asfixiam; também ele, o escritor, habita essa zona de sombra: onde o mito se abre, a energia circula e a literatura começa.

É para habitar essa palavra, dissemelhante e comum, que Abel se empenha no seu romance, *A Viagem e o Rio*; é para habitar o mundo que O sonda entre o ruído do dia, algaravia das sensações, um nome. Frações da mesma face, rosto rígido que a escrita talha com nune de navalha.

¹⁹ este símbolo é o signo que assinala a personagem feminina protagonista da linha narrativa da letra O, “História de O , nascida e nascida”

²⁰ MARTINON, Jean Pierre. *O Mito da Literatura*. In: Vários autores. *Atualidade do Mito*. Duas Cidades: São Paulo, 1977, p.123.

²¹ CALVINO, Ítalo. *A Combinatória e o Mito na Arte da Narrativa*. In: Idem, p.77.

A grande *bricolagem* de mitos em *Avalovara* vem informar a estrutura da obra. O recurso cabalístico serve, como na *Divina Comédia*, de estrutura e esqueleto: forma que deforma, ultrapassa os significados religiosos para compor, na obra, sentidos novos – estéticos. Osman Lins aproveita-se dos recursos numerológicos e alfabéticos para dar sentido à metáfora da criação e da relação do escritor com o cosmo. Para um escritor, a cabala é mais uma operação poética que conhecimento religioso. Espelhamento infinito, transfigura letras e números em sentido.

Em busca desse sentido Loreius empreende suas especulações lúdicas, em torno do número cinco, quantidade de letras que deverá conter a palavra central da sentença, assim como número de palavras de toda a frase – pois o cinco “abriga significados cabalísticos, para ele importantes” como a “ilação entre o cinco e o pentágono estrelado, emblema universal da vida” (p.22). Sua indústria incansável divide-se em números e letras, até a escolha da palavra TENET (palavra que além de significar posse expressa ação: conduzir, sustentar). Visualizando-a, vertical e horizontalmente, disposta no quadrado mágico, entrevê o desenho da cruz, instrumento funesto para sua condição de escravo.

Conhecer é, na Idade Média, escrutinar o universo através de números e medidas. O pensamento religioso medieval liga-se profundamente a exegese dessa aritmética sagrada, sobre a qual instalava-se o universo. Ernst Curtius, comentando doutrinas de interpretação numérica, assinala sua repercussão na poética medieval, no que ele denomina “jogo literário com os números”²². Curtius chama ainda nossa atenção para uma das passagens mais citadas, de Salomão, que o leitor mais afeito a textos medievais latinos, segundo ele, reconhecerá, pois “poucos versículos da Bíblia são mais citados e empregados mais alusivamente do que a frase da sabedoria de Salomão, *11:21*: *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* [Mas tudo dispuseste com medida, número e peso]”²³

O medieval coroa a dimensão metafísica do número. Elemento constitutivo da obra da criação, traço simbólico medieval, a composição numerológica poemática mostra-se um dos importantes vetores da construção barroca de *Avalovara*. Todo o Barroco está impregnado desse sentimento medieval esotérico, onde o mundo, com lances de números e letras, codifica-se em mistério.

Avalovara segue de perto a *Divina Comédia*, integrando-se “num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (p.19). As últimas edições não mantiveram o peso e medida das linhas, pensadas e contadas; reduziram o número de páginas. O livro pede atenção

²² CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Edusp/Hucitec: São Paulo, 1996, p.618.

²³ Idem, p.616.

de outra ordem: livro símbolo. Intervir em sua rígida composição é impedir um astro de realizar a rota, destruir uma estrela no tempo que ainda deve luzir.

As 413 páginas ($4 + 1 + 3 = 8$) de *Avalovara* espelham a estrutura do livro: as oito linhas narrativas que lhe constituem. A relação com a *Divina Comédia*, assim, estabelece uma atitude estética semelhante, frente o simbolismo numérico. O escritor se alimenta do mítico, nos devolve nova sintaxe. Osman Lins faz de sua arte literária um **spoudaios**; confrontando-se com tendências pós-modernas, isentas de um projeto criador, de dimensão mais profunda e não menos sutil onde a arte é uma postura diante do mundo.

O **spoudaios**, diz-nos Northrop Frye²⁴, foi traduzido de Aristóteles por Matthew Arnold como “alta seriedade”, fruto da relação intrínseca de religião e poesia, como em Dante. Osman faz de sua estética ética; a poética apresenta-se não como mero exercício lingüístico, mas abrigo, posto de observação, de onde reconstruímos o mundo de uma nova perspectiva. Um olhar que em seu giro obriga os signos a se apresentarem em outra ordem, deslocando-os.

Os giros nas esferas do Inferno, do Purgatório e do Paraíso levaram Dante a reconstruir seu mundo, ordenando-o num sentido ascendente; sacralizando o contingente histórico, dando corpo histórico ao sagrado. Curtius mais uma vez, ao ler essa atitude estética da *Divina Comédia*, dá-nos um indício de interpretação de *Avalovara*: “O Poema de Dante move-se inteiramente na transcendência. Mas, a cada momento, penetra-o o sopro da história, a paixão do presente. Intemporalidade e temporalidade não somente se confrontam e se relacionam, como se entrelaçam e entretecem (...)”²⁵.

A historicidade rebenta do fundo metafísico, atravessa os rumores da história como uma criptografia. A visão parcial do que foi histórico ou metafísico é uma tradução. Aí se bebe o mundo dantesco e a flor primeira dos símbolos, cores selvagens, signos carregados de significação dilatada pelo tempo. Como a *Divina Comédia*, *Avalovara* entretece, cruza e modela a textura arquitetônica e grandiosa de um mundo que pulsa sobre seu segredo. Que em seu centro, negando a finitude, apresenta-nos a letra N – um nada, desejoso de significação, fresta por onde penetra, no mundo, a palavra poética.

Avalovara não se reduz nessa intertextualidade dantesca: impregnado de historicidade, a busca de Abel não se dá nas esferas celestes. Embora assistamos, a todo momento, a incidência do sagrado, do mítico, quase labiríntica, ameaçando a clareza solar da obra. A palavra que gela ainda na ponta dos dardos da desordem assombra-o com seu veneno – “Sinto

²⁴ FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. Cultrix: São Paulo, sd, p.154.

²⁵ op. cit, p.450.

o cheiro do animal que desde a infância, sempre que interrogo coisas simples e indizíveis como a superfície de um espelho e as paredes lisas, aparece atrás de mim exalando a sua inhaca que significa: ‘Não consegues, Abel’. Afasto, procurando resguardar-me e enxotar o animal nunca visto, com o seu cheiro de excrementos e dentes podres (...)” (p. 46). O Mito é mantido numa medida, o excesso envenena e a pobreza pós-moderniza. Deve-se manobrá-lo, compor contornos. Como nas pinturas barrocas de Caravaggio e George de la Tour; onde a incidência da luz contra as trevas traça corpos e volumes.

O entrançamento de Abel com Roos, Cecília e ☉, dialoga com a simbologia do número três. A personagem-símbolo, toda a possível elevação diante do impossível, das forças inversas do silêncio e da noite absoluta. Não obstante seu caráter demasiado humano – “tu mesma abrigas algumas podridões” (p. 75) – incorpora o halo sagrado, por onde o mundo transfigura-se.

Alto ideal de beleza e criação, palavra suplantando silêncio; o símbolo que designa ☉ parece ser fundição de dois emblemas alquímicos: o círculo com um ponto no centro (o Ouro ou Sol, signo da pureza absoluta, e do impossível) e a haste que liga dois círculos (que significa purificar)²⁶. Atributo e processo, codificando o tempo numa imagem síntese, em que o atributo é atingido e o tempo do percurso nos são apresentados numa unidade visual. Purificação, onde paradoxalmente ecoam “as penúrias do mundo” (p.75). Beatriz foi elevada pela poesia de Dante à categoria de potência cósmica. Ela é a face resplandecente de uma trindade, a “beatificante potência feminina”²⁷.

A mais sutil e significativa analogia de *Avalovara* com a *Divina Comédia* está na arte construção do cosmo, ideal de elevação estética. O Inferno em feixes concêntricos de esferas assemelha-se a uma espiral que se fecha. O centro, gelado, é habitado por Satã. Dante nos narra sua visão luciferina: “O que, abalado, vi ponho em cadência: / Os réus estavam totalmente imersos / no gelo, tal do vidro a transparência, // alguns deitados por ali dispersos, / outros a prumo, aqueles indo adiante, / curvados estes, quais co’os pés reversos”²⁸. Através da hierarquia maléfica do pecado, esfera por esfera, Dante, arrimado por seu guia e mentor Virgílio, desce a espiral infernal até o último círculo – onde o gelo, e não o fogo, simboliza o silêncio mortal do espírito, a paralisia: esterilidade. A ascendência ao paraíso é, ao contrário, crescente: dá-se em esferas que se abrem.

²⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 14ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1999, p.649.

²⁷ op. cit, p.463.

²⁸ ALIGHIERE, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Cristiano Martins. Villa Rica Editoras Reunidas: Belo horizonte, 1991, p.402.

No quarto segmento de *A Espiral e o Quadrado*, o narrador de *Avalovara* nos diz que os oito segmentos narrativos do livro são “a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam” (p. 18), entretecendo as duas metáforas luminares; atando ao ato criador de Dante o seu, aproximando a literatura da superação dos limites: um gesto que outro, em algum segmento desconhecido do tempo, continua, atualiza. Hermann Broch escreveu que o conhecimento da atemporalidade, enraizado no mito, é a “auténtica fuerza motriz em toda auténtica obra histórica, tanto em la del historiador como em la del poeta, y la que permite e incluso impulsa a uno y a outro a volver los ojos al pasado y elevarlo a la condición de actualidad, de constante y eterna actualidad”²⁹.

Aliciante, o mito, alimento da origem, encontra em cada mão, em cada boca, uma inclinação diferente. Variam os gostos dessas palavras antigas, carregadas de potências ainda ocultas. Narrativas que suprem a cultura e, ao mesmo tempo, podem lançá-la num jejum interminável de liberdade. O papel do escritor é, escrevendo, dividi-lo. Multiplicá-lo, como se fosse possível encontrar um novo sabor (e saber), a cada ato que anuncia a gravidade daquilo que nos forma.

Identificar o simbolismo do qual alimenta-se *Avalovara* é perscrutar a função desses mitos: sua significação e, mais, sua penetração no presente. Northrop Frye conceitua três formas de manifestação do mito nas estruturas literárias³⁰, denominando-as **mythoi**; a segunda delas, a ‘romanesca’, somamos à nossa leitura. Caracteriza-se por “sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana”³¹.

O deslocamento flexibiliza os signos míticos através de processos que tendem a construir sua própria constelação simbólica. O personagem Abel, em quem se inscreve a condição das personagens osmanianas, metáfora do humano (do hebraico Heb-hel: sopro, sopro de vida, transitório, efêmero), além de remeter-nos imediatamente ao peso mítico de seu nome na tradição bíblica, leva no lombo de suas andanças, o sinal de seu irmão mítico – Abel é peregrino, *homo viator* barroco.

Fadado à busca e ao encontro com uma cidade impossível: “Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê” (p. 56); Abel sonda o mundo em busca de um texto ao qual liga-se toda a sua existência, um texto que “assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade –, significando, na

²⁹ BROCH, Hermann. *Herança Mítica da Novela*. In: Poesia y Investigación. Trad. Ramón Ibero. Barral editores: Barcelona, 1974, p.300.

³⁰ op. cit., p.141.

³¹ Idem, p.141.

sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados” (p.56).

Os nomes dos personagens são sinalizações de efervescência simbólica. A criação, crítica, desapropria sentidos, desvia-os, submetendo-os ao plano da obra. A intervenção, no entanto, não possibilita ao escritor abdicar de sua condição: também nele e em sua linguagem o mítico pulsa não de todo identificado. O confronto institui o diálogo, do criador com a sua criação, que, espelho de si mesmo, devolve-lhe uma imagem ao mesmo tempo familiar e estranha. *Avalovara* constrói-se sobre essa consciência aguda de intervenção do escritor nas formas, e das formas profundas em seu espírito: “Por último: não são todas, essas, concepções da inquietude humana – deus, afisbena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma – sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com seu próprio início?” (p. 49).

Nosso olhar se detém em alguns dos pontos luminares da constelação simbólica de *Avalovara* para recolher desse mar, revolvendo suas densas águas, feixes imantados – as **imagens apocalípticas**, segundo Northrop Frye – dispostas numa nova sintaxe. Em toda cidade onde passa Abel vê-se condenado a sondar nas ruas, toscas topografias, contornos e caminhos desconhecidos da cidade que procura. Como um texto impossível, margeado pela caneta cada vez que se escreve; como se a lembrança rutilasse a ausência de um centro: vivo por sua ausência, ausente em e com seu sentido.

A cidade, de pedra ou de sonhos, matéria mais densa de que são feitas as viagens e origens, liga-se à categoria mineral. Mircea Eliade afirma que “as cidades santas e os santuários estão no Centro do Mundo”³². **Imago Mundi**: consagração do espaço que a ocupação semantiza. O espaço habitado, metáfora de fundo telúrico, embasa a criação de *Avalovara* – fabricação das feições emersas no caos dissipado pela invenção: “Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, Sua vontade, o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes” (p.63). Idêntica, a imagem do escritor, cultivando os sulcos da espiral, extraindo do inominável a palavra insigne, fecunda.

³² op. cit., p.40.

A imagem da cidade buscada por Abel em seu périplo, embaçada pelos nomes das cidades que encontra e reavivada por sua desmemória poética – cisão entre o objeto e o desejo, sol e lua enamorados pela distância diária que os atrai e repudia – aproxima-se da imagem cristã de Jerusalém. A cifra do símbolo, porém, não ceifa a universalidade mítica do espaço sagrado. É a pena do escritor, britadeira cortante, talhando no mito a largueza das correspondências. Associação, própria à categoria do romanesco de Northrop Frye, que não elide a distância entre a Cidade-símbolo osmaniana e a Jerusalém celeste.

A compactação a que estão submetidos os mitos transformam imagens como a da cidade em pontos irradiantes de significações, seixo arremessado na água, desdobrando-se em círculos concêntricos, uns dentro dos outros. Essa morfologia radial constitui uma técnica elaborada de intrincada composição: o Avalovara é um pássaro feito de pássaros, nuvens de pássaros; e a imagem da cidade buscada é feita de outras cidades, conhecidas e desconhecidas. A integridade das duas imagens não impede que se amalgamem: “Quanto desejaria encontrar a Cidade cuja imagem aparece-me uma tarde, miniatural, vinda através de mares e estações, como o espectro de um pássaro ou de um antepassado” (p.79).

Reforça a nossa idéia de um simbolismo tríplice, eixo mítico do romance, encontrando plenitude no encontro de Abel e ☉. Ela traz em seu corpo o pássaro, o Avalovara, adormecido e fóssil, desde a morte de Ignácio Gabriel (anunciador de Abel), submetido a um inverno rigoroso por Olavo Hayano, esposo e iólipo. O lastro com a cidade bíblica, esposa de Deus, metáfora de sua igreja, na revelação cristã, permite afirmar que as mulheres da jornada são cidades do seu desejo. Encontrando ☉, seu corpo, o centro do seu corpo, Abel encontra a Cidade buscada: “abrem-se as coxas e revela-se o acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro, emergindo entre alvuras e negrume (...), avanço e as noções de abertura, de ingresso e de conhecimento fundem-se no ato de avançar e descer lentamente sobre ela, os braços luminosos se estendem para mim, uma voz dentre as vozes implora com deleite e autoridade ‘Vem! Vem!’” (p.346). A força da imagem, do olhar transfigurador sobre o corpo, expressa essa tríplice simbologia do Pássaro-Cidade-Corpo. Prodigiosa em todo o livro, aqui apenas indiciada, dado o espaço e a organização que se por um lado nos salva da infertilidade também nos oprime a vontade.

Duas mais das cinco categorias de imagens apocalípticas exercem em *Avalovara* a força atrativa de centros imantados: o homem, representado por Abel e os outros personagens; e o vegetal, encarnado no jardim, símile da Árvore da Vida, do paraíso. O segmento ‘Abel diante do Paraíso’ privilegia a última dessas categorias simbólicas. A função de identificar, não sem algum risco, essas cadeias simbólicas é relevante quando percebemos o papel

estruturador delas na narrativa. Fazendo isso, comprometemo-nos ainda mais, a partir da leitura de Northrop Frye, com uma teoria dos gêneros.

Afirmamos a associação de *Avalovara* com uma das formas arroladas por Frye de usos que a literatura faz dos mitos. A que nos capturou o olhar, de uma atenção precavida, assinala quão cuidadoso é mover-se num sistema interpretativo de outro – fato que a crítica mais usual parece ignorar, visto a leviandade com que salta de uma teoria para outra. Nos nossos olhos pesam o olhar de outro, desdobrados globos de diâmetros diferentes. Frye denomina-a de “Mythos do Verão: A Estória Romanesca”.

O entrecruzamento de registros discursivos, próprio do barroco moderno, explorado por nós nos capítulos seguintes, reflete a liberdade com que o escritor vai construindo o seu livro, com medida de arquiteto, artífice que escreve com compassos e tinta. Deixando-nos encoberto parte do que o move, sombrejando frações de seu ato criador.

Em relação aos gêneros dá-se o mesmo. A evidência do caráter romanesco não elimina os indícios de uma série de outras estruturas, evocadas sinuosamente, de modo a ressaltar as semelhanças que as unem. Na raiz, construir, palavra que intima significações sagradas, é criar dispondo materiais diversos numa forma resultante de um projeto³³. A construção, como motivo e processo, confere a *Avalovara* o jogo de espelhos, metanarrativa, próprio do moderno e do barroco – Baltasar Gracián afirmava que era preciso “por olhos nos olhos para ver o que eles olham”. A modernidade explora esse olhar por dentro que a arte setecentista ressaltara.

O impulso romanesco enreda os personagens numa estrutura em que fulge, em sua aparente simplicidade, a luz antiga dos arquétipos, sua carga de citações – os heróis, os personagens, o enredo, remetem-nos à ancestralidade das estórias. No entanto, *Avalovara* não é porta para o passado, mas rasgo, gesto que granjeia a geração do presente. Lemos sobre sua superfície símbolos, hieróglifos, códigos, indícios da realidade de uma plenitude interdita. Escrita criptográfica, no sentido metafórico da palavra – a intimidade de um corpo, o não revelado. Sinalizado em escuridão, solenizado pelo subterrâneo.

A literatura encontra seu corpo, sua especificidade, na realização desses gestos antigos numa atualidade luminosa. Northrop Frye afirma que “um novo poema externa algo que já estava latente na ordem vocabular”³⁴. Obras há, contemporâneas, que não esquecem o potencial polissêmico, porosas às constelações simbólicas – força que fecunda, talhada,

³³ Segundo o Houaiss: **Construir**: Criar, juntando materiais variados em determinada forma, seguindo determinado projeto.

³⁴ Op. Cit., p.100.

reorganizada. Prisma no deserto insípido dos saaras contemporâneos, ardendo sob o sol, com sua íntima escuridão, seu segredo significante, sua palavra ávida.

Podemos associar os personagens de *Avalovara* e seu enredo a esse arquetípico esquema, o romanesco. Abel, protagonista, caracteriza-o com sua busca. É mesmo perceptível a estrutura trina, traço do romanesco: as três mulheres – Roos, Cecília e ☉ – definem as três partes da “viagem” de Abel. O livro *A Garganta das Coisas*, de Regina Dalcastagné, fundamenta sua análise nesses três personagens, indicadores de três estádios de procura e criação. A simetria trina estende-se por todo o texto (“o tríplice aparato sonoro”, p.241; “levo as mãos à cara e por três vezes tento ver e a vista se desanuvia”, p.348; “eu estremeço e por três vezes, sentindo no dorso, insofridas, as unhas de Cecília, sou admitido ao mundo do seu corpo”, p.249).

Olavo Hayano, esposo de ☉, ocupa o papel de antagonista, ser fantástico, um iólipo, que, segundo ☉, nunca têm irmãos mais novos, tornando estéril o ventre que os gera. As narrativas romanescas operam uma distinção clássica, de essência: o inimigo, ou antagonista, associa-se ao inverno, insígnia de esterilidade e confusão – “e então eu sinto o Avalovara, o pássaro, deixado em mim pela passagem de Ignácio, dobrar-se sobre si, transido, como se a fria glândula de Hayano fosse um inverno rigoroso e súbito” (...) (p.238) – cabendo ao herói a providencial instauração (ou restauração) da ordem, da fertilidade. Volta a analogia com o *Inferno* da *Divina Comédia*: escritor, Abel busca contra forças, que o iólipo parece representar, alçar-se através de sua escrita, palavra que o possibilita desvendar e instar.

A *estória romanesca* estabelece paralelo entre suas partes constitutivas e as da *comédia*. Poderíamos mesmo alongar-nos, identificando semelhanças entre esses gêneros, afastando-nos do mais importante: assinalar os processos com que a obra nova, mísula de passado e presente, ergue o arco pelo qual adentra o leitor. A rápida leitura desses gêneros cumpre a função de compreender a estrutura das obras numa relação paradoxal, e não menos essencial, de contínua ruptura e contigüidade. Paisagem arquitetônica, onde os traços e curvas integram a semelhança e a diferença. O escritor moderno aguçou em si a consciência de uma angústia: sabe-se um renovador de estruturas, que o passado obseda, e um inventor de formas, que o presente exige – “As narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuimos e da qual somos nostálgicos” (p. 42).

Tal impasse a escritura instiga, dismantando as estruturas antigas, confrontando-as, promovendo choques entre elas, como entre os átomos, de modo a produzir, com a energia liberada, novas formas. A subordinação às teorias de gênero, às regras clássicas, transforma-

se em plataforma de partida. Aquilo que oprimia o escritor converte-se no vasto campo cultivável, pelo qual a escrita, vetor e vértice, conduz sua charrua. Segundo Jacques Rancière, a literatura “torna-se precisamente nomeável como atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a ‘herança’ se desvanece. Ela não é aquilo que sucede às belas-letras, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever”³⁵.

A modernidade, a história da revolta dos poetas diante do Procusto da tradição, mitigando sua ação com as lâminas fundidas nas suas próprias leis. O moderno e o barroco subvertem a regra: semeiam nas bases da estética os pássaros de seus desejos, arado pródigo – a imaginação toma forma, é o artista quem define a envergadura de suas asas. O vôo das formas no barroco adere ao albatroz da modernidade. Vôo semelhante à coreografia da dançarina de Valéry³⁶: um pássaro que no extremo de seu vôo choca-se contra o mármore que o detém e limita.

Bestiário movente, rastejante, entre as páginas de *Avalovara* – moscas, besouros, coelho, leões, morcegos, hipopótamo, peixe, aranha, abelhas, crocodilo, ratos, baratas etc. Infinitude de seres, répteis, animais selvagens, insetos, proliferam e assolam o texto de metáforas. Trazem sob as jubas, ou asas, enroscadas nas caldas, por baixo das escamas, cargas simbólicas que dilatam a presença metafórica deles, cimentando significados a partir das relações com o contexto.

Os “hipopótamos da eternidade”, que bafejam ☉ com seu “hálito ardente”, veiculam-se a aguçada noção de transitoriedade e permanência, de morte e nascimento, que presidem a personagem. Peso simbólico o do hipopótamo, da força monstruosa que o homem abriga e, no entanto, escapa-lhe ao domínio. Imagem das forças não subjugadas, senhoras de um poder interdito que, canalizado, liberta: “Adverte a música de Off, pela voz dos anciãos, que nada perdura indefinidamente. Como se importasse o tempo nesta hora. Os hipopótamos da eternidade bafejam-me com seu hálito ardente” (p.118).

Quando Abel é deixado num quarto vazio por Roos, formigas brancas cobrem-lhe as mãos, o rosto e o sexo. As formigas ligam-se ao simbolismo da água, da fertilidade, da mulher. As formigas que invadem o corpo de Abel são um sinal transfigurado da ausência de Roos – ausência que vai mais longe: o branco simboliza uma situação limite, utilizado nas

³⁵ RANCIÈRE, Jacques. Políticas da Escrita. Trad. Raquel Ramalhete. Editora 34: Rio de Janeiro, 1995, p.26.

³⁶ VALÉRY, Paul. A Alma e a Dança. Trad. Marcelo Coelho. Imago: Rio de Janeiro, 1996.

vestes dos iniciados, traduz uma passagem³⁷. O inseto chama aqui o leitor a desdobrar camadas de significação, leitura espiral, permitindo passar para um reino puramente verbal. A formiga perde sua natural existência, decomposta em imagens simbólicas que imantam de sentido a ação. Aproxima-se a separação de Abel e Roos.

A luz que a narrativa lança sobre os eventos, em variadas gradações – “O sol deste final de maio, como uma poção alquímica, penetra os mármore, óleo ígneo que acendesse o interior das pedras” (p.156) – fustiga as sombras, composição de técnica maneirista, o **chiaroscuro**, estudo prismático e cromático, revelando infinidade de animais, insetos, mamíferos répteis; das zonas mais sombrias, cinza que o cinzel esmera com mais liberdade, nascem outras criaturas, fantásticas, míticas, informando um espaço sem expressão – melros, unicórnio, gato cósmico, dragão bicéfalo. É uma luz transfiguradora. Manifestações dos processos imaginativos, os animais que esta luz dá a ver são unidades que rastreiam diversas realidades incognoscíveis. Lógica artística, unidade tecida com o vazio da expressão e a inexistência formal.

Os animais fantásticos tangenciam tempos, tropos, teias de transcendência e historicidade. Abel, personagem escritor, assume a intenção de, com seu livro, tratar “Do tempo mítico e das suas relações com a narrativa” (p.157). Estrelas formais, indícios de vida no firmamento silencioso da não expressão, constelações animais numa lógica poética, estudada por Vico nos antigos, amalgamando natureza e enigma. Onde a expressão não chega, chega a lógica poética que, como a mítica, captura o incognoscível numa forma. Forma que não o diz, mas que o sinaliza e evoca.

O unicórnio que circula nas páginas do livro, passando a assombrar Plubius Ubonios, é um símbolo medieval de poder, de luxo e, principalmente, de pureza. Plubius vê-se dominado pelo ser onírico, submete-se às suas ordens. Relata sua experiência a um comerciante de Lâmpsaco. Após uma noite em que o ser fantástico fere-lhe a mão, visível à luz do dia, sonha a criatura e dá-lhe materialidade diurna – numa manhã ao acordar encontra-o ao lado da cama.

A literatura figura a imaginação: talha nas escarpas do real o rosto ruminoso do possível. Quando Roland Barthes dizia que tudo que vive significa, e tudo que significa vive, exaltava o poético, a força da vontade e do desejo. Realidades que habitam em nós de forma silente. Borges afirmou que os livros eram sua memória possível; a realidade dos personagens que o fascinaram, a intensa vida, nos labirintos sombreados da cegueira, de Dom Quixote, Martin Fierro e outros. Rompe o chifre do unicórnio a tênue divisa entre visível e invisível.

³⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 14ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1999, pp. 447-448.

Nosso mundo, o simbólico, reencontra o vigor nas estações da imaginação. A estiagem que a comunicação impõe com sua palavra inflacionária é atingida pela ação da imagem, que dá corpo à linguagem, visibilidade ao possível. *Avalovara* assinala a emancipação das realidades do desejo e da imaginação: “os animais do tapete correm alvoroçados entre os nossos corpos” (p.57); também corporifica o desespero, o medo, o hiato humano: “De súbito, a gente sente na carne um corpo estranho e deseja arrancá-lo. Nada abstrato, o desespero. Uma raiz, um seixo aquecido, incrustado num ponto qualquer do tronco. Um gato podre” (p.25).

O mítico é um sistema saturado de linguagem: sempre possível desvelar um texto, uma relação, uma correspondência. Reconhecendo a filiação entre literatura e mito Osman investe sua obra de aura metafísica, distanciando-se dos textos “pós-modernos”, aliando-se a perspectiva de uma relação tão paradoxal quanto significativa com a tradição e a natureza da narrativa – volta ao passado, dilatando a consciência necessária do futuro. Por ser moderno, é uma metafísica particular que ele instaura, criando através de sua intervenção nas simbologias várias a sua mitologia individual, fábula cósmica e moderna: a busca do amor, de um sentido capaz de devolver ao homem uma imagem mais nítida de si, de sua existência.

Realizando aquilo que Jean Starobinski ressaltava no uso que fez do mito o Barroco: “A fábula, estabilizada sob a forma de um conjunto de narrativas e de símbolos fixos, indefinidamente repetíveis, pode então, nos casos mais favoráveis, ser revivida; reanimada por uma imaginação calorosa, capaz de projetar seu sonho sobre uma imagem pré-existente”³⁸. Na forma impura de *Avalovara*, Osman Lins converte um traço característico dos mitos em técnica narrativa – o que chamamos de composição radial. Compactados eles constroem uma unidade, semelhante à concordância das vozes de um coro, verdadeira harmonia de imponderáveis. Onde o enigma é tradução de um mundo múltiplo, e o secreto a encarnação da palavra indizível, impossível, habitada.

³⁸ STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. Companhia das Letras: São Paulo, 2001, p.249.

HISTÓRIA DA TESE, NASCIDA E NASCIDA

Encontro-me, eu, Fausto, diante deste dilema: o Avalovara seria um dragão bicéfalo, pronto a devorar-me com uma de suas cabeças? Não esquecerei que o dragão, símbolo das forças inversas, é um guardião de tesouros ocultos, adversário, obstáculo. Como unir nesta dissertação, frágil texto, com data e prazo, a condição de leitor e crítico. Como leitor, o livro tem para mim repercussões íntimas, mágicas e místicas; como crítico, deve ter uma forma, um corpo analítico.

Reconheço no drama de minha escritura uma metáfora da criação – toda crítica não seria isso? Um testemunho (e a palavra testemunha tem em sua origem, grega, o sentido de mártir) de uma morte e um nascimento? O confronto com o livro desperta em mim reflexões sobre a natureza dos meus atos e do temperamento diante deles. Semelhante a *Avalovara* – resultado não só do ato poético como da reflexão sobre tal –, a dissertação parece tornar claras as duas faces do dragão bicéfalo da minha escrita. Composto por palavras não inteiramente claras, como que enfumadas por um véu ou borra, e fogo mais antigo, lembrando talvez, não sem alguma distância e deflação, a chama ardente que consumiu Prometeu.

O viajante que descreve uma viagem de um hemisfério a outro não haveria de voltar, impregnado pela lembrança já nublada, pelas nebulosas da memória e suas erosões, ao outro? O último sendo mais nítido não apaga a deslembração do primeiro, pondo a viagem sempre em recomeço. Assim, os temperamentos da escrita. Por entre essas letras, páginas, diviso o homem montando o dragão, pondo-se em marcha sem desafiá-lo – sabe ser impossível derrotá-lo: distante do crânio, e da boca, onde a palavra fervente, inacessível para ele como o fim da jornada, poderia fulminá-lo.

Capítulo II

A FABRICAÇÃO DO PRESENTE

As culturas vão para a ruína, mas depois da ruína tornam a viver pela imagem.

Lezama Lima

Semelhante a Lázaro que apenas dormia, o barroco contraria a morte imposta pela cronologia da história das artes. Pouco afeito aos volteios do imaginário, o historiador esquiva-se. Dirá que nossa arte não pode reproduzir os modelos de sensibilidade e o contexto profundamente intrincado do barroco enquanto estilo histórico. Não é o ressurgimento do barroco do séc. XVII, senão ao nascimento de um barroco crítico e moderno (ou “pós-moderno”) que assistimos.

A criação dos escritores-críticos representa uma gestação, na modernidade, do novo barroco. Desenvolve-se no presente através de uma interpretação criativa do passado. Se escolher, escrever, não é da ordem do arbitrário, o barroco parece dizer, com labirintos e palíndromos, muito da complexidade de nosso tempo.

Travando com a história e as expressões artísticas contemporâneas uma relação polêmica, sua importância cresce na medida em que propõe uma concepção literária, perspectiva que problematiza real e ficção, historicidade e transcendência: comprometimento com o poético. Compromisso que Carlos Fuentes estenderá a todo escritor latino americano: “Vivemos em países onde tudo está por ser dito, mas também onde está para ser descoberto como dizer este tudo. Se não houver vontade de linguagem em um romance da América Latina, para mim este romance não existe”³⁹.

Olhamos por sobre o fardo do anacronismo, cruzado, crucificando uma possível mentalidade sincrônica. O anacronismo é essa ditadura do olhar do presente sobre o passado, abolindo-o, por considerá-lo um igual. O Neobarroco, ou o Barroco Crítico da modernidade, assume um olhar liberador do presente, onde o passado dialoga conosco, nos repropõe, e interpretamos, desobstruindo o presente estético e social. Possível “Expressão Americana” –

³⁹ In: SCHLAFMAN, Léo. *A Verdade e a Mentira*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1998, p. 103.

uma fabricação do presente. As malhas do Barroco não são o abandono de nosso tempo, abdicar de nossa condição, tão singular quanto os caracteres do barroco setecentista. Representam, ao contrário, imersão em nossa historicidade, captação de suas raízes possíveis.

Rasuram a modernidade os barrocos contemporâneos? Apõem sua escritura, com irrisões que elevam a linguagem a volutas infinitas. Foi a modernidade que lhes propôs o caráter lúdico da linguagem, através da reinterpretação do que o barroco diz, em sua dual realidade: o poético, uma tensão. Consciência disso é seu realce, seu relevo, o sobressalto é o salto entre séculos. A aparente volta é, na verdade, a fabricação de um outro.

A espiral de *Avalovara* é tal símbolo – tensa simetria a espiral. Não deve ser confundida com o retorno, circularidade; é recriação, dinâmica própria ao transcorrer do tempo. O **deslocamento** – movimento onde tempo e espaço se entrecruzam, amalgamados – é base dessa recriação. Nos sulcos do tempo, pode-se voltar ou avançar, como se faz no traçado de uma espiral com uma caneta ou um lápis; o caminho, o movimento, porém, que somam as distâncias, percebe-se, produz a diferença.

Ritmo cadenciado pelas invenções, o deslocamento funciona como uma força motriz: expande o presente, e nossa compreensão do agora. Osman aproxima nosso mundo contemporâneo da Idade Média, percebendo similitudes: “Havia qualquer coisa de medieval, do espírito medieval em nossa época. Sem pesos, sem asas, desenvolvendo tal velocidade que, por assim dizer, faziam-se ubíquos, astronautas deixavam suas cápsulas e voavam sobre nós, exatamente como os anjos da iconografia cristã. A consciência de que um ser humano se multiplicava no espaço, contemplando-nos de muitos ângulos, deslocava o nosso espírito, adaptando a sensibilidade moderna, mais facilmente, ao mundo gótico ou românico, estranho às leis da perspectiva, que ao da Renascença”⁴⁰.

É a apreensão do presente dilatada pelas correspondências.

Para o moderno o barroco é uma expressão possível. Desvelando o passado, lançando-o num circuito novo, como objetos que, atravessando o tempo, são coroados de valor novo pelo olhar distintivo do presente. Irleamar Chiampi traduz a relação dos barrocos, assinalando sua dívida e divisa: “Os conceitos de barroco, como categoria estética, são produtos da imaginação crítica do séc. XX”⁴¹. A reabilitação do barroco envolve um exercício metahistórico. A modernidade fareja seus indícios e permite seu reflorescimento nas interpretações que além de constituírem seu corpo estético e histórico, reelaboram o élan criador do Barroco, apropriando-se de seus caracteres e processos artísticos. Guilherme

⁴⁰ LINS, Osman. *Guerra Sem Testemunhas*. Ática: São Paulo, 1974, p.175.

⁴¹ CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. Perspectiva: São Paulo, 1998, p.22.

Simões Gomes Júnior verifica que, nas interpretações feitas pela modernidade do Barroco, prevalece a lógica do espelho: “Para que exista um fenômeno de identificação, não é necessário que a imagem que se busca no espelho da tradição, a recém-inventada tradição do barroco, reflita de forma precisa a verdadeira feição daquele que quer identificar-se”⁴². Tempo lacunar, distendido pela história e emparelhado pela imaginação. Afinal, toda reconstituição do passado pressupõe a ação imaginativa, quando silêncio e distância interditam a imagem exata – o escritor barroco moderno persegue uma integração para sempre perdida entre significante e sentido, entre linguagem e mundo. Repercute, em sua poética, o mesmo abismo expressivo que abalou as noções estáveis de mundo e língua no séc. XVII. A crítica, porém, é o instrumento pelo qual ele conquista o direito a exercer uma imaginação que, diante de seus próprios limites, sabe-se uma faculdade e com essa consciência dobra-se infinitamente sobre si. José Ortega escreveu que “la escritura de la imaginación constituye una forma de conciencia crítica para cuestionar y reinterpretar ficción e historia”⁴³.

O barroco não só encarna um dos sonhos de expressão da modernidade, como converte-se, contemporâneo, em traço operativo para a compreensão das culturas, do sincretismo americano. José Lezama Lima apresentou-nos uma literatura neobarroca que era, ao mesmo tempo, arqueologia imagética do continente, saber poético de uma verdadeira translógica, capaz de nos proporcionar interpretações largas do complexo cultural e histórico das culturas nascidas sob o signo do Barroco.

Tradição e invenção digladiam-se na unidade barroca – ordem e ruptura. Construtivismo vertiginoso, o barroco retém em seu corpo as chagas de um ímpeto metafísico, elevado a uma altura em que se vêem ameaçados os bordões da ordem que em parte o definiu. Vemos, nas pinturas de Rubens, *A Queda dos Condenados* (Fig.2), ou na *Apoteose de Santo Hermenegildo*, de Francisco de Herrera⁴⁴, sumir o chão na sede de transcendência expressa por um movimento ascendente. Movimento enovelado num germe de subversão que não passa incólume, mesmo ao séc. XVII monárquico e absolutista.

É notório que Bernini, artista múltiplo, foi, pelos jesuítas a quem estava ligado, desencorajado a exprimir tão intenso sentimento no transe místico de sua obra mais luminosa – *O Êxtase de Santa Tereza*. A força do transe era vislumbrada, já pelos teólogos, como arrebatamento físico excessivo, podendo converter-se num halo de pecado, volúpia sem

⁴² GOMES JR. Guilherme Simões. *Palavra Peregrina – O Barroco e o Pensamento Sobre Artes e Letras no Brasil*. Edusp: São Paulo, 1998, p.21.

⁴³ ORTEGA, José. *La Estética Neobarroca em la Narrativa Hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas, S.A.: Madrid, 1984, p.25.

⁴⁴ TRIADÓ, Juan-Ramón. *Saber Ver a Arte Barroca*. Martins Fontes: São Paulo, 1991, p.70.

medida. Revimos a idéia reducionista de arte barroca que estreitava seus laços com a contra-reforma a ponto de sufocá-la. Negar sua íntima relação com a contra-reforma e outros traços históricos é impossível; pouco não reconhecer a repercussão, caminho outro – a arte trava sempre diálogo polêmico com sua historicidade. O atavismo autoritário e religioso não impediu os escritores, pintores e arquitetos barrocos de sonharem uma forma limite, com a qual se lançavam no abismo obscuro de uma espiritualidade dramática, testemunho existencial e dramatologia estética.

Na obra de Antônio Maraval, *A Cultura do Barroco*⁴⁵, o nascimento da palavra revolução com o sentido que hoje a empregamos ocorre no séc. XVII, emblema de descontentamento popular e reação contra a hostil e absoluta vontade do rei, muitas vezes, segundo cronistas e poetas da época, verdadeiras mixórdias políticas. A fração revolucionária que o crítico brasileiro Affonso Ávila rastreou no *Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, exprimiu-a na idéia da “rebelião através do jogo”⁴⁶.

Escritores críticos modernos identificam-se: no complexo cultural, de crise e instabilidade; e na poética tensa, tentada a transgredir suas leis e leis da natureza (do seu mundo), lançar-se numa espiral dinâmica e ascendente, arrebatamento espiritual traduzido agora por vertiginosa viagem imaginativa.

Tantos são os escritores associados à estética de um novo barroco que chegam a elencar parte das mais importantes obras, e de maior poder poético, da literatura contemporânea: José Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Italo Calvino, Jorge Luís Borges, Octavio Paz, James Joyce, Michel Butor; e, entre os brasileiros, Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Raduan Nassar, e antes deles Euclides da Cunha. Este último recebeu, em *Fato e Fábula* de Lourival Holanda, leitura e interpretação barrocas. Affonso Romano de Sant’Anna chama nossa atenção para as palavras do Barão do Rio Branco sobre *Os Sertões* que, na época, afirmava: “Esse moço escreve com cipó”⁴⁷. Evidenciando a escrita sinuosa, tortuosa e selvagem, verdadeira “floresta narrativa”.

O que pretendemos é chamar *Avalovara* a esse espaço interpretativo e barroco, prenhe de invenções e dobras e desdobramentos. Como no mercado simbólico todo lucro é mais valia, valor que furtamos com prazer, onde nos pesa a pena e não a consciência, não poderíamos elidir as fontes que nos levaram a nossa leitura. Affonso Romano de Sant’Anna dedica parte de um capítulo de seu livro ao levantamento de caracteres barrocos de *Avalovara*,

⁴⁵ MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco*. Edusp / Imprensa Oficial: São Paulo, 1997.

⁴⁶ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. Perspectiva: São Paulo, 1971, p.29.

⁴⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco, do Quadrado à Elipse*. Rocco: Rio de Janeiro, 2000, p.122.

livro que “retoma a tradição do poeta barroco – Penafiel –, com seu ‘Labirinto Cúbico’ e se insere no mesmo espaço de preocupações de seus contemporâneos latino-americanos”⁴⁸. Antes dele Ana Luiza Andrade reconhecia na estrutura de *Avalovara* o impulso barroco: “Osman Lins aproxima-se do artista barroco pelo contraste evidente entre as formas geométricas e ornamentais da estrutura do romance, que são características, segundo Ávila, do estilo barroco. E sobretudo o impulso lúdico que o leva a utilizar uma frase palíndroma (...), como desencadeadora das linhas ou capítulos de seu romance”⁴⁹.

Para, entretanto, chegar a avaliação ampla do barroquismo de *Avalovara*, necessita-se esmiuçar com diligência os aspectos lingüísticos e metafóricos, as formas sinuosas da escrita e a repercussão delas na estrutura, a feição dos personagens. Tudo isso constitui uma cosmovisão particular, através de uma linguagem igualmente barroca, potencializada no sinuoso metafórico e na contenção geométrica. Aquém dessa pretensão, nossa escrita dá-se satisfeita ao reconhecer a resistência da voz que sobre o livro incide suas limitações e possibilidades.

Envolve-nos a noção de risco – a leitura é lacunar, lunar: crescente, não conhece plenitude, seu disco – sempre incompleto. A órbita escolhida, embora encentrada na perspectiva barroca, desloca-se, vez ou outra, ao pólo gótico – para nós um traço marcante – que o livro de Regina Dalcastagné elege centro. O séc. XVII inaugura nova sensibilidade, sem romper definitivamente alguns nós da cultura medieval. O artista contemporâneo desenlaça o barroco dos estamentos, do catolicismo, da autoridade coroada. Seu sol não cinge o rei, mas a linguagem: girando disforme sobre o círculo desgastado de sua circulação, irradia a indústria de um excesso, eclipse. Giro deslocado, a imagem anterior elidida.

Rasura a geometria gótica de *Avalovara* o movimento intenso, das formas, das metáforas, da ação da linguagem sobre uma realidade fugidia e ausente de nomeação, carência do dizer, dizer insistente, faltoso. Leonardo da Vinci, do maneirismo, definia a índole do moderno: “Il moto è causa d’ogni vita” (O movimento é causa de toda vida)⁵⁰. As duas figuras, quadrado e espiral, metaforizam visualmente os dois movimentos do livro: o olhar o passado, achegando-se ao gótico e o olhar do presente, do moderno dinâmico, que, juntos, engendram o barroquismo.

Além da linguagem sinuosa, das figuras geométricas e da fricção entre elas, além da consolidação de uma visão de mundo, *Avalovara* alia-se àquelas obras latino-americanas que,

⁴⁸ op. Cit., p.79

⁴⁹ ANDRADE, Ana Luíza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. Hucitec: São Paulo, 1987, p.171.

⁵⁰ VINCI, Leonardo da. *Obras Literárias, Filosóficas e Morais*. Trad. De Roseli Sartori. Hucitec: São Paulo, 1997, p.41.

escavando o reverso dos discursos, desconstruindo à luz caleidoscópico da poética, risca a face de um continente que à superfície tudo é esquivo, ou que a profunda superfície tudo esquiva. A viagem de Abel é a busca, paradoxal e psicanalítica, do eu no outro, do ir ao encontro para o encontro só possível aqui. Sair e buscar o amor, a palavra, ingressar numa realidade móvel que o define pela complexidade das imagens, descentradas e refeitas; possibilita buscar o centro – instaurá-lo no mundo não como eixo morto, senão como ângulo obtusamente aberto para a vida, real dinâmico, americano. As questões sociais e culturais em *Avalovara* não são um ponto magnético, convocando as forças formadoras, as imagens, a se resumirem em torno da lógica pobre e rasa de certas literaturas engajadas. Mas o centro que dá sustentação e poder a uma constelação poética em movimento. A literatura como o sol de Baltasar Gracián: dando a ver as coisas e ocultando-se na intensidade de seu brilho.

Razão talvez para que o escritor latino-americano tenha dado mais intensa configuração ao barroco crítico da modernidade é a expressividade com que pode explorar a ruptura entre verbo e realidade. Por sua realidade ter carecido sempre de verbo, por sua cultura ter sido tradução e invenção, margeada por imagens, palavras renegadas, verbo outro subterrâneo e pulsando sempre numa alteridade que assedia o nomear. Que o desafia, pondo o logos em xeque. A busca do verbo no barroco é a procura da cidade por Abel, sempre recomeçada, ali onde o vácuo volatiliza as certezas e eficácia lingüística. Filósofo barroco, Matias Aires, nascido em São Paulo no início do séc. XVIII, dava forma a esse sentimento de ruptura indelével: “Sendo em nós limitado o modo de explicar, é infinito o modo de sentir; por isso nem tudo o que se sabe sentir, se sabe dizer: o gosto e a dor não se podem reduzir a palavras”⁵¹.

Origem e motivo do barroco, o **horror vacui** desencadeia a palavra faltosa, entesoura sua silhueta com o verbo do tateio. Francisco de Quevedo indagava o amor e a dor de desconcertos com dolência verbal: “Em los claustros de l’alma la herida / yace callada; mas consume, hambrienta, / la vida, que em mis venas alimenta / llama por las medulas extendida”⁵². Procura ardente, signo da vontade que Bernini soube esculpir nas fendas abertas no mármore para criar as sombras das órbitas dos olhos nelas instalados: “Para representar a sombra escura que algumas pessoas têm ao redor dos olhos, é necessário cavar o mármore

⁵¹ AIRES, Matias. *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*. Martins Fontes: São Paulo, 1993, p.97.

⁵² QUEVEDO, Francisco de. *Antologia Poética*. Trad. de José Bento. Assírio e Alvim: Lisboa, 1987, p.121.

nesse lugar onde há escuridão, a fim de representar o efeito dessa cor e compensar pela perícia, por assim dizer a imperfeição da arte da escultura (...)”⁵³.

Tanto em Quevedo quanto em Bernini, a linguagem, verbal ou pictórica, é símbolo de uma falta. Falta que o italiano, escultor e pintor, pensa poder contornar com “perícia”; já em Quevedo o desconcerto do mundo assume tom trágico que toca o romantismo, cifra de uma palavra impossível. Os dois assinalam o desajuste entre o fazer e o querer, entre palavra e ato, signo e mundo – o primeiro pela positividade, com a “perícia”, o segundo pela negatividade, ausência da palavra que fecha a chaga gasta. Os personagens de *Avalovara*, de Abel a ☹, são vitimados por essa carência verbal, tão característica do barroco quanto o desejar e querer dizer. No silêncio trevoso do cinema, ☹ observa Ignácio Gabriel, o anunciador de Abel e presente o vão lingüístico: “Sabemos que algo essencial não será dito, que o mais importante, o que deve ser confessado antes de tudo só nos ocorrerá quando houvermos partido, cada um na sua direção. As palavras se atropelam, os gestos se atropelam e há silêncios, e os silêncios nos afligem, pois sabe cada um que ficarmos frente a frente é um privilégio fugaz, mas continuamos sem falar” (p.180).

A idéia de **horror vacui**, de que foi teórico Severo Sarduy, abaliza a idéia de procura e perícia. O nome “Barroco” parece estar condicionado por ambigüidades sem fim. Sarduy diz que o barroco está destinado desde sua origem “à difusão semântica”⁵⁴. Guilherme Simões Gomes Jr., que a importância do termo barroco para as discussões sobre arte no Brasil “reside não necessariamente na clareza conceitual, mas, ao contrário, na própria indefinição, que fez com que a noção de barroco, por mais incipiente, oculta ou denegada que fosse desde o século XIX, estivesse quase sempre ali, como possibilidade, como anseio ou simplesmente como indício de outro rumo a ser trilhado”.⁵⁵ Pela polissemia, o signo barroco, foco de celeumas e debates, tende a refazer-se graças a esses espaços em branco que pedem retificação. Traduz com sua longevidade a relação dramática, a cisão fundamental, entre as palavras e as coisas.

Sarduy como teórico do barroco moderno (ou neobarroco) evoca o conceito de Jean Rousset para identificar o princípio básico da arte e poética barrocas – o ARTIFÍCIO. Através do artifício o barroco tenta ocupar esses espaços: não mais a pretensão naturalista de aderência do sentido ao signo. O signo barroco é um signo *defasado*, define-se pela falta. Ou, a ausência que luz e não reduz.

⁵³ In: KITSON, Michael. *O Barroco*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda: São Paulo, 1979, p.16.

⁵⁴ SARDUY, Severo. *Escritos sobre um Corpo*. Perspectiva: São Paulo, 1979, p.57.

⁵⁵ op. Cit., p.31.

A linguagem barroca é artificiosa. Sabe-se artifício e assume a dobra, não pretende ser testemunho, mas transfiguração. Nada mais distante do ditame realista que o dínamo discritivista barroco: o ornamento é ônus que expressa linguagens desejosas, possibilidades de sentido. Defendido por Osman Lins, o ornamento constitui em *Avalovara* via de acesso para uma linguagem imantada de olhar cósmico: “Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde-celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlata. (...) Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa-brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que voar lhe pese: todo o seu corpo é asas” (p.244).

Toda linguagem que contorna o real impossível foge a fulminação do olhar, como os mortais à visada de um deus, vacuidade da compreensão – faz-se artifício. O barroco e sua língua ornamental, prenhe de imagens e figuras, metáforas e analogias, esquiva o fosso infindo que aparta o signo e o sentido, lança-se sobre a fratura epistemológica, reconhecendo-se no mundo habitado pela palavra, feito de palavras, sua quase presença.

Outra não é a interpretação que Helmut Hatzfeld nos dá do Barroco, ao colher, durante o período, a significação do renovado uso dos motivos decorativos greco-romanos, “que haviam perdido todo caráter funcional, foram trazidos à baila agora por duas poderosas razões: para justificar uma certa sensualidade artisticamente necessária e para abrandar o horror da morte”⁵⁶. Depreende-se de toda arte barroca o complexo corpo comunicante de vasos, relações, conexões metafóricas e paradoxos, quando transcendência e matéria, êxtase e contenção, chocam-se e entrecruzam-se. A presença anacrônica dos motivos greco-romanos é símbolo da erotização da vida e mortificação do erotismo. Porque dessas contrações irremediáveis, carnívora nascida flor, selvagem e luminosa, entre os rochedos dos termos antitéticos, o artista barroco está fascinado, convocado a cultivá-la, muitas vezes vazado em sentimento agônico.

Rutilância do inapreensível é o que o artifício exposto dá vazão. Também no moderno – mesmo que não seja a ausência de expressão de uma realidade metafísica, verifica-se a defasagem diante do real, agora rede intrincada de conexões. Contemporaneamente, alguns

⁵⁶ HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. de Célia Berrettini. Perspectiva: São Paulo, 1988, p.76.

ramos do saber e da ciência abalizam-se em campos complexos – o pensamento chamado ‘complexo’, de Edgar Morin, a meta-raça de Gilberto Freyre, o Caos de James Gleick, os fractais de Benoit Mandelbrot. Ciência consciente de seu escopo cultural: temporal. Nossas certezas não são *Verdades*, mas fabricos culturais. Ferramenta de exploração do universo.

Arte assumida artifício torna-se mais consciente de sua natureza, de seu ofício, técnica, e feitos. Em *Avalovara*, a linguagem artificiosa e sinuosa faz-se presença desde a estrutura do livro, externo arrimo visual e simbólico, até a sintaxe invertida, as assonâncias, a estrutura desviante, a proliferação sígnica. Metanarrativa, narração poética, personagens vocais. Osman Lins, como escritor moderno, assumia o poder do artifício e o transformava de condenação em remissão do escritor ao seu verdadeiro estado: produtor de realidades possíveis. Em *Guerra Sem Testemunhas* expõe sua visão sobre as personagens que cria: “Não são fantasmas nem homens, são personagens, criações literárias, menos reais que as letras de seu nome e fora do texto nenhum existe, nem pode existir”⁵⁷.

Rapidamente a aparente limitação do escritor, o artifício, converte-se em festa. Festa barroca, linguagem vívida assediada pela lembrança de suas limitações. O ato de escrever, para Osman Lins, é o “Ato que sempre enfrentei, desde os anos mais verdes, com um certo sentido festivo e ao mesmo tempo com gravidade (...)”⁵⁸. A linguagem é o espaço do escritor, não o real. Realidade da escrita, evocação, canto, habitação do real.

Encontramos na linguagem realizada por Osman Lins um barroco particular. Difere dos Neobarrocos, como Sarduy, Cabreira Infante e Lezama Lima, para quem – pensando a escritura como algo nascido “de um mistério, não da horticultura da preguiça”, uma “tese incompreensível para o contemporâneo romantismo anti-signatário”⁵⁹ – a arte literária é um rio incandescente de luminosa lava e valorização da volúpia lingüística, do erotismo sintático, de morfologia sensual e vertiginosa. Também em *Avalovara* a linguagem volta-se sobre si mesma, desdobra as dádivas do desejo – é a linguagem o que primeiro configura o desejo –, um erotismo sintático, morfologia sensual e vertiginosa. Entretanto, o papel preponderante da ordem (da ordenação conceituada e dissertada por Gracián em seu *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*⁶⁰), conferem a *Avalovara* realização particular do barroquismo moderno. A Ordem do livro, a rigidez de sua arquitetura, é forma e motivo: “A agulha caindo de ponta, mergulha na água: o vício de costurar. (...) A agulha, artefato perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermelinda e Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela morte” (p.52). Projetar e

⁵⁷ LINS, Osman. *Guerra Sem Testemunhas*. Ática: São Paulo, 1974, p.16.

⁵⁸ Idem, p.22.

⁵⁹ LIMA, Lezama. *A Dignidade da Poesia*. Ática: São Paulo, 1996, p.21.

⁶⁰ In: SARAIVA, Antonio José. *O Discurso Engenhoso*. Perspectiva: São Paulo, 1980, pp. 8-9.

construir, ordenar: teia, renda, relógio, palíndromo. A ordenação a que estão disposto os materiais narrativos é o foco de uma reflexão metanarrativa. Se os Neobarrocos grifaram a exuberância de uma linguagem barroca, Osman Lins contrapôs a esta, força viva e motriz de *Avalovara*, um princípio ordenador que tensiona a estrutura ao modo de um **barroco moderatto**, identificado por Guilherme Simões Gomes Jr.⁶¹, e por Antonio Marravall em Gracián e Quevedo⁶². O modelo direto de Lezama e Sarduy encontraríamos em Góngora. Uma anã branca, *Avalovara*, densa concentração centrípeta de matéria incandescente que, ao contrário dos astros intensos e da íntima combustão de suas energias, as distribui e prolonga em longevidade de força.

Pensar nessas aproximações não significa esquadrihar os escritores em cultistas e conceptistas, categorias que sequer dão conta da literatura barroca já no século XVII. É uma forma de assinalar a rica discordância que se encontra sobre as escarpas irregulares das formas artísticas barrocas, indiferentes à uniformidade de estilo. O barroco, o histórico e o moderno, presta-se à dissensão estilística. O próprio termo ‘maneirismo’, defendido por teóricos como Curtius para nomear o barroco e suas aparições “atemporais” põe evidente o relevo subjetivo, afastando-o de uma tradição clássica asfixiante.

O excesso e a contenção, geometria de uma imagem exuberante, também estruturam a poesia do uruguaio Eduardo Milán, incluído por Nestor Perlongher em sua antologia de poetas neobarrocos (transcrevemos trecho do poema *Nerval:Nervuras*, reduzindo sua força impactante pela geometria visual que abrimos mão frente o espaço exíguo): “o inseto / no teatro da gota / de luz / que goteia / láctea: / a invencível teia”⁶³. Teatro infinito, a poética barroca multiplica a realidade do reduzido. Palco onde a linguagem, toda esplendor e excesso, de Lezama Lima convive com a contenção e densidade da poética osmaniana. O encontro, entre as duas poéticas, de temperamentos diversos, dá-se no ornamento, emblema da linguagem artificiosa. Ornamento: sinal simbólico e olhar que se aprofunda, no infinito, ameaçando levar-nos até as searas mais perigosas do desejo. Onde levaria o nosso olhar livre de ordem e tensão?

Toda metanarrativa anuncia o caráter artificioso do ficcional. *Avalovara*, assim como toda a obra de Osman persegue “a criação de uma obra literária que, na sua totalidade, transmita uma visão singular e intensa do universo e seja, ao mesmo tempo, **a história viva**

⁶¹ Op. Cit., p.66.

⁶² Segundo Maravall, um crítico moderno, E. Raimondi, chama essa tendência do barroco setecentista de *neolaconismo barroco*, “tendência a severa sobriedade na expressão”. In: op. Cit., p.331.

⁶³ PERLONGHER, Nestor. *Caribe Transplatino – Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Iluminuras: São Paulo, 1991, p.127.

da conquista dessa visão”⁶⁴(negrito nosso). A linha narrativa *A Espiral e o Quadrado* traça o percurso definido pelo poeta/inventor, apoiando o livro num mecanismo simbólico que permite livrá-lo dos ditames da desordem. Essa ordem, entretanto, buscada, estabelecida, explorada, tema e forma, contém um halo de opressão. Tensão: a ação do processo criador reflete sobre a obra e monitora os caminhos que escolhe, armando-se de crítica, contra a tranqüilidade de uma escrita vazada, letras espalhadas pela mínima brisa.

Embora se inclua no exercício moderno de técnica narrativa, a metanarrativa, aqui, faz parte de um projeto crítico em que o lance de espelhos laureia a relação da obra com o mundo, comprometida em instituir uma metáfora prismática. Chega a apresentar-se como analogia: “Rápidas, vão de um lado para o outro, caladas. Executam um desígnio? A maior, de súbito, como se ouvisse uma ordem, aproxima-se do ciclista; as outras, imitando-a, plantam-se junto a ele e ficam imóveis” (p.107). As personagens, as crianças, participam de uma cena em que a consciência muda e silenciosa, nascida do olhar observador – perspectiva externa que pinta, descreve, decanta – expõe a ficcionalidade. Condição artificiosa do personagem conduzido pelo enredo, ordem instituída pelo inventor; metáfora da pouca ciência humana dos caminhos e da dimensão participativa nossa nos eventos. Somos comunicados da ação de uma entidade, a ordem, o inventor, pelo narrador (Abel assume o foco) que parece através de um véu ver o narrado: “Escutam ou integram-se, submissas, na rara conjunção rítmica que – emissárias do acaso ou do destino, ou, talvez, de uma terceira entidade dissimulada sob esse duplo rosto – vieram conduzir do abstrato para o vivo (transposição anunciada no tenso eixo estendido entre a mulher de vermelho e o pescador venturoso) e simultaneamente perturbar, corromper, romper?” (cont. p.107). A entidade terceira seria o criador, duplo rosto, unidade entre acaso e destino, que não elimina os valores respectivos de cada termo dessa trindade.

No aspecto metanarrativo o artifício salienta-se. Mas encontramos sua mais barroca expressão no impulso para o encenar. Estruturar em cena é o que Osman faz com seus personagens, dá-lhes um espaço, de cor e textura, de forma que cada objeto adquira um brilho, tez e tato – mesma cena, um segmento anterior: “Apeando, dirige-se o casal ao pescador enluvado, sempre de pé à esquerda. Não os conduz ainda, vemos bem, o misterioso impulso de obedecer às leis do ritmo que governa a cena: conhecem-se” (p.94). A TEATRALIDADE como procedimento e metáfora transformou-se num dos traços mais característicos do barroco. De Racine e Shakespeare até Calderón de La Barca, que talvez lhe tenha dado mais exata feição em *La Vida es Suenho*. Baltazar Gracián nomeia a *crisis II* do *Criticón* de *El*

⁶⁴ LINS, Osman. *Evangelho na Taba – Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. Summus editorial: São Paulo, 1979, p.129.

Gran Teatro del Universo. Ernest Curtius nos fala da idéia do “Teatro do Mundo” (**Theatrum Mundi**) como originária da Idade Média (reconhecendo ainda seus primeiros indícios na alta latinidade, em Sêneca e Agostinho) e de um texto do séc.XII, de João de Salisbury – o *Policraticus* – que conheceu um renovado interesse nos séculos XVII e XVIII.

É a repercussão dessa metáfora que enceta o capítulo XII da segunda parte do Quixote⁶⁵. Dom Quixote discursa para Sancho a respeito da condição humana, de sua fugacidade patética: “uns fazem de imperadores, outros de pontífices, e finalmente todos os papéis que podem aparecer numa comédia; mas, em chegando ao fim, que é quando se acaba a vida, a todos lhes tira a morte as roupas que os diferenciam, e ficam iguais na sepultura”. De Calderón devemos aproximar ainda mais *Avalovara*. Segundo Curtius sua obra é uma representação do teatro do mundo, onde “as personagens desempenham seus papéis ante um fundo cósmico”⁶⁶.

Tanto leitor quanto personagens estão enredados pela teatralidade que impõe ao olhar percepção outra. Aguça os sentidos na captação da luz, da cor, da textura, de um real guarnecido de encanto e luminosidade que a palavra evoca, chama. Descrição que dispõe tudo com desvelo. Quando ☺, participe desse olhar ornamental, descreve a casa de Olavo Hayano: “descrevo o apartamento da avenida Angélica onde vive Hayano com seus pais, os tapetes encardidos, as poltronas de damasco alterado pelo uso, a prataria, o relógio de Julius Heckethorn, toda uma série de elementos cênicos reveladores de vida abundante em fase de declínio (...)” (p. 235/236).

O olhar encenador supõe visualidade. Toda arte barroca passa pela via visual, visando dar a ver o volátil que, sem expressão, vaga continuamente entre a ficção e o real. Evocá-lo é captar sua força e ausência em palavras, imagens. A teatralidade, como os outros artifícios barrocos em *Avalovara*, expressa não um gosto fátuo por discritivismo preciosista, mas a teia de significância numa economia lingüística onde tudo que está é essencial, de essencial esplendor: “Permanece fechada a janela ante a qual ficam as descoradas poltronas de damasco, a mesinha de centro e o sofá com forro de veludo ouro. A outra, aberta, ilumina a longa mesa posta sobre pequenas toalhas ovais – vermelhas, azuis e verdes – entre a louça e os talheres, dois castiçais, uma garrafa de vinho e o vaso com dalias amarelas” (p.14). A casa de Olavo Hayano – o esplendor antigo, desbotando, contracena com o peso e opressão do ambiente dominado por ele, o iólipo.

⁶⁵ CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Trad. de Viscondes de Castilho Azevedo. Abril: São Paulo, 1978, p.355.

⁶⁶ op. Cit., p.194.

Pois cada objeto descrito no barroco não recende a naturalismo, à ‘objetividade’, às certezas lingüísticas que vocalizam o olhar retentor. O barroco, no olhar o olhar faz girar, desnaturalizando a percepção e lançando-a em searas movediças. Libera, liba, altera. Os objetos carregam-se de textura simbólica e transformam-se em sinalizações temáticas e míticas: “Desconjunta-se o vívido equilíbrio de forças e todo o peso do quadro incide agora sobre uma asa do cais, a direita; mas é em torno da pescadora, do lado oposto e mais perto de nós, que o evento aqui articulado segundo as leis da narrativa e com precisão de todo improvável (...) vai culminar, simulando coerência e mesmo certo caráter augural: não há quem leia nas vísceras das aves e dos peixes?” (p.108). Nesse jogo cênico, a metanarrativa expõe sua persona. As “leis” da narrativa – artifício revelado e revelador do papel da linguagem reflexiva, que dirige e exerce também ela seu papel: lance de espelhos. Marravall vê no lúdico encenar barroco a representação dos princípios contraditórios da realidade. O barroco seria o fruto agridoce de uma “cultura dramática”, sociedade estamental ameaçada por movimento e espiritualidade quase ilimitada. Parte do princípio cênico é definido pelo JOGO DE LUZ E SOMBRA. Lancinante luz encantatória de Rubens, trágica em Caravaggio, cortante em Rembrant, etérea em El Greco, plástica em De la Tour, áspera em Velázquez. Que seria da arte barroca sem a ação da luz senão pura negridão? O texto barroco não só contorna suas cenas, personagens e objetos pelo jogar bem desse jogo, como estabelece na própria estrutura lingüística a tensão entre claridade e trevas, o significado nasce do jogo do encoberto e do revelado. O que vêem os personagens de *Avalovara* – olhar que media o nosso, olhar indireto, oblíquo – está construído sobre a incidência da luz: “meus olhos furam sombras. Mesmo assim, mal vejo as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as parcas luzes de Olinda. Nenhuma estrela. O farol, rítmico, revela de relance a superfície da água, os limites das coisas, o ondular da tarrafa mal lançada por mim” (p.59). A tensão permanece, as sombras, como o silêncio, ameaçam ao mesmo tempo que instituem a criação verbal. Profundamente barroco, o jogo de luz e sombra instaura o olhar vacilante, um ver através de véus.

Então o impressionismo visual, olhar barroco oblíquo, matizando a realidade tenta captá-la. Numa peça de Calderón, comentada por Hatzfeld, *El Príncipe Constante*, um dos personagens, o mouro, conduz o olhar pela frota inimiga de forma vacilante, entre o jogo de “luces y sombras”, que promove “mil engaños a la vista”, pois ela, a vista, “sólo percibió los bultos / y no distinguió las formas”⁶⁷. Ver que verifica e explora o que vê. Visto em que a luz

⁶⁷ In: op. cit., p. 109

incide como extensão dos sentidos – a percepção luminosa em *Avalovara* semelha sentido, mão, partícula e voluta, onda, contra os anteparos da retenção do olhar contumaz, amestradas na arte movediça de evocar, através das palavras, um mundo. O jogo da luz participa então do metaforismo prismático e espelhal da obra osmaniana: a luz não só dar a ver aos olhos físicos, mas é principalmente aos olhos invisíveis para quem ela se volta. Outros olhos que trazemos por dentro dos nossos, globo em rede, fios e trama; quem afirmaria a certeza de nossos olhos diferencarem dos das moscas? Olhar da complexidade, olhar assombrado diante do real intricado que nos forma e move. Afinal, “Ver é encargo tortuoso” (p.47).

Razão entre transcendência e materialidade, o jogo tenta abarcar a complexidade que foge ao conceitual. A beleza aparece como “harmonia de imponderáveis”, tensão entre o olhar com os olhos do sentir e o verificar com o ver do intelecto. A expressão dessa tensão se entalha na expressividade da linguagem barroca, que fixa na forma o potencial formador e poético dos contrastes. Resolvendo-se em imagem, a razão poética alarga o sentido dos sentidos: “Sua beleza estoura nos meus olhos e trespassa-me, cruza-me, atravessa-me, crava-se fundo em mim” (p.280). A linguagem barroca caracteriza-se pela ‘perícia’ com que se escava a expressividade da língua. O signo defasado barroco catapulta o escritor nessa direção – de procura e ausência. Góngora, poeta maior da defasagem significativa barroca, cavava na língua um metal tão precioso quanto absconso. Empresta sentido exato àquela expressão de Fernando Pessoa, leitor assíduo e assaz de Vieira – o gosto por palavrar. O cordobês Fez das mínimas nomeações um banquete estilístico, cada coisa aromatizava-se de sabor e reluziam, polidas, muitas palavras antes encrostadas. Através do jogo do revelar e encobrir, segundo Hatzfeld, Góngora estabelece as conexões inovadoras de sua semântica vertiginosa. Sua “intrincada complicação de palavras esconde e descobre alternativamente os objetos, o conhecido e o desconhecido”⁶⁸. Operação possível através de uma “combinação de arte criadora e cálculo reflexivo”, tão característica ao barroco. Affonso Ávila define a literatura barroca de poética que hesita entre “a magia da metáfora e a engenhosidade do conceito”⁶⁹.

As associações metafóricas do jogo de luz e sombra são instâncias desse saber pelos sentidos, procura e tateio. Informando em imagens aquilo que repercute na percepção poética do real, do que ronda. Como queria Lezama Lima, a metáfora transforma-se numa ferramenta auscultadora, promovendo um saber sem saber, um conhecer assombrado. O olhar dos personagens osmanianos é um assombro vasculhador, que entre associações e imagens buscam imantar de sentido aquilo com que se deparam: “A noite, depois das chuvas, lembra-

⁶⁸ Idem, p.185

⁶⁹ op. Cit., p.55.

me ladrilhos polidos e frascos transparentes” (p.109); assim como Abel, através do olhar tateante, diante da natureza dúbia e fugidia de ☉, espera apreender uma imagem capaz de traduzi-la: “A princípio, suponho que a lividez do rosto anuncia alguma confissão mais aviltante. Mas o que se esbate nesse perfil meio inclinado é a opacidade (contra a luz não poderia ver se empalidece), perpassa na sua carne e ossos, fugitiva, uma transparência idêntica à das uvas claras, no âmago das quais entrevemos a sombra das sementes, outro rosto, gêmeo, olha-me através de suas têmperas e não me fala (...)” (p. 225).

Réstias de luz e sombra, raios metafóricos que se refratam em cores. O prisma cromático desdobrado do jogo luminoso encarece a linguagem ornamental. Orna e clarifica os objetos, personagens, texturas e texto. É possível ler entre as cores a mesma percussão do inominável, do encoberto, ganhando contorno e tom. Potência que anima o real, transfigurando-o numa escala de tonalidades e matizes. O CROMATISMO além de figurar a realidade ornamental – real reencontrado pela astúcia poética, que, oblíqua, dá à forma feição faustosa – matiza e gradua a incidência luminosa da visualidade barroca. Expande o espectro do claro e escuro, decantando as imagens num detalhismo infinito de tons entrecruzados: “Céu cambiante, entre azul-pálido e roxo-desmaio” (p.136). A sinestesia codifica a essência contraditória do barroquismo, integrando diferentes sentidos no cruzamento perceptivo das duas visões – signo e possibilidade, sentir e expressar: “ondulantes verdes”, e “azul-desmaiado” (p.38/39).

Origem de uma linguagem rica aos olhos, olhos do sentir, olhar que apreende a luminosidade e fragmenta-se na cor e na complexidade que ela sugere. Dos pólos fundamentais – luz e sombra – vamos emergir os matizes cromáticos que são matizes da percepção: “A cor dos braços de ☉ não é idêntica à do rosto e nem mesmo à do seu colo. Mais claros e tocados de uma leve penugem, visível apenas sob iluminação propícia (anuncia, eriçando-se, as suas emoções), absorvem, estejam ou não expostos à alvura solar, a luz reinante. Esbate-se nos pulsos, pálido, o azul das veias” (p.93). O corpo de ☉, observado, com acuidade, revela aspectos cromáticos que são a expressão de sua singularidade. As diferenças de tons, entre os dos braços, rosto e colo, fragmentam o perceber, assinalando o princípio dual dos personagens – sua emersão da sombra – amplificados num crescendo de complexidade – os tons.

Traz Hatzfeld versos emblemáticos de Góngora, de sua “maestria no manejo das cores”, um dos fundamentos do maneirismo literário. No Barroco, a cor é manuseada como a metáfora, com perícia e engenho, ela mesma carregada de metaforismo. Góngora e sua lente

barroca vêm “as cem perdizes, com seus bicos de rubi e suas patinhas vermelhas, como que calçadas com marroquim carmesim” e “a branca mão da vaqueira, com veias azuis, que é o único que distingue sua brancura do leite”⁷⁰. A linguagem das cores amplia o jogo de luz e sombra, de criação e silêncio, pois toda arte barroca é mítica e simbólica em elevado grau. Uma espécie de feixe metafórico trespassa os signos, amarrando-os em nós, dobras que concentram força e a todo momento rompem as linearidades narrativas. Linguagem que deforma, metamórfica, a matéria-prima da visão – visão outra: “O mar parece coberto de moedas de cobre meio oxidadas, vermelhas e verdes” (p.181/182); e “A reverberação do poente, roxa e rubra, incendeia as bordas de outras nuvens, muito altas e escuras: castanhas” (p.254).

A linguagem artificiosa jubila a arte barroca.

Sabemos hoje que reduzir o barroco é tão leviano quanto comum: não apenas uma linguagem dos sentidos, mas um embate entre a razão poética e um impulso de criação vertiginoso. Daí, a forma oblíqua e sua afinidade moderna. A forma Osmaniana, que através de sua linguagem desviante, instaura um espaço poético que transfigura o real, evocando-o. *Avalovara*, não só representa um apelo aos sentidos, mas um assédio ao *Sentido*. A metáfora enamora-se pelo sentido: significância. O sentido que não chega nunca, e, paradoxalmente, é encontrado em seu esplendor e ausência, sua fabricação. O ornamento passa então não só a ser circuito carregado de metaforismo cósmico como também ruptura, ponto irradiador, motivador de assombro e transformação. Escrever é fazer pular chispas, como nos diz Abel, dentre as palavras, como demônios. Cordilheira que se elevasse por entre os desertos áridos das cristalizações, até esse cimo quase invisível, quase oculto, pela massa transparente de amplexos gasosos.

⁷⁰ In: op. Cit., p.186.

O TEXTO E AS CIDADES

Fausto percorre os corredores da universidade, adentra-se nas conjecturas e hipóteses de sua tese, mergulha nas vísceras de uma hidra, monstro diverso e fantástico. É inquirido por mil olhos, as sombras das vielas desprendem-se das frágeis paredes, abraçam-no, amplexo cheio de angústia e silêncio. “Como vai o texto?”, ou “Sobre o que você escreve?”. Questões silentes. Como respondê-las? – a cordialidade é dispositivo perigoso, armado de lâminas, pode ferir mortalmente quem ouse acioná-lo levemente. Foge em passos largos para não tornar-se presa dos sorrisos. Quão inútil um homem dedicar-se aos mecanismos do texto com que pretende iluminar outro texto e parte de seu mundo, se seus olhos estão sedados para seu semelhante asfixiado numa realidade estreita, onde o sonho é perjúrio e a vida uma ostentação?

Deseja aliar-se aos críticos para quem o texto não é um mero objeto de trabalho, mas empreendimento do sensível, aventura inteligível. Anota nos rodapés das fichas de leituras, nos rascunhos e germe de algum capítulo, precaução essencial: não tornar-se um Hermes às avessas, destruindo a mensagem que deveria conduzir. O leitor, no mais importante um seu igual. Estabelece planos, retraça-os, abre mão de temas. Decide assumir na trama de seu texto o muito de invenção proposto pela escritura.

A escritura não aspira à distância pregada pela academia ou pela idéia tradicional de ciência. Deseja a distância de dentro, visão privilegiada do poema de William Blake: “Veremos, enquanto as ondas / Rugirem e rodopiarem sobre nós, / Um teto de âmbar, / Um piso de pérola”. Deseja uma crítica que seja a difusão da obra num facho vigoroso, desferido como explosão segunda, firmada num movimento análogo, que ao invés de dizer *da* literatura, a diz. Aspira o labor escritural, atraindo a obra, vencendo a tautologia do vazio.

Capítulo III

A LINGUAGEM OBLÍQUA

*Escrever é fazer-se eco do que não pode
parar de falar (...).*

Maurice Blanchot

O historiador de Artes Burckhardt⁷¹ afirmou certa vez que o Barroco falava a língua do classicismo num dialeto selvagem. Linguagem desviante – do artifício: jogo reflexivo, élan robusto de criação. Enredada que está a linguagem barroca na metáfora, sua essência é de transporte, movimento, drama, impura, mistura, unidade. Linguagem vazada na afinidade pelas imagens, analogias, alegorias. A espiral define bem a arte barroca por ser o caminho mais longo para se chegar a um ponto. O quadrado, por definir o âmbito referencial, contenção, tensão.

Julio Cortazár, que no romance *La Ruyela* joga com uma estrutura romanesca deslocável, assinalou a importância de *Avalovara* para a cultura latino-americana. Os caminhos que o leitor pode seguir, instituindo ele uma configuração para aquilo que Umberto Eco chamou de *Obra Aberta*⁷², tornam-no um cúmplice da narrativa. Em *Avalovara*, leitor e texto praticam a fabulação de um universo em intermitente e deslocada circulação: “Somos nós que impomos limite, em ambas as extremidades, para a espiral. Idealmente, ela começa no Sempre e o Nunca é seu termo” (p.16). O pronome anuncia a que vem o texto – alterar as relações de leitura e produção da obra literária, proposta comum a obras outras modernas.

Osman Lins sugeriu, em entrevistas, outras possíveis formas de se ler *Avalovara*⁷³. O texto exigiria a ação do leitor, não mais um mero receptor, mas alguém que é levado pelo impulso cinético da metáfora poética a tornar-se participante. O livro aproxima-se das máquinas engenhosas de Athanasius Kircher, inventor e cientista barroco. Máquinas que de maravilhosas obliteram o estatuto do exato e estático. Lembremos que a relojoaria ganha um impulso, no séc. XVII, até então incomum. Maravall⁷⁴ nos fala desse interesse pelo não só

⁷¹ In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco, do Quadrado à Elipse*. Rocco: Rio de Janeiro, 2000, p.35.

⁷² ECO, Umberto. *A Obra Aberta – Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Perspectiva: São Paulo, 1991.

⁷³ “Primeiro os capítulos do tema S. Depois os de outros temas, na seguinte ordem: A, T, O, P, R. E por fim, em conjunto, os temas restantes. Essa é uma das muitas opções que os leitores têm”. In: LINS, Osman. *Evangelho na Taba – Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. Summus editorial: São Paulo, 1979, p.173.

⁷⁴ MARAVALL, Antonio. *A Cultura do Barroco*. Edusp / Imprensa Oficial: São Paulo, 1997, p.299.

relógio máquina, mas pelo mecanismo de espacialização temporal, metáfora do tempo corrente, ritmo acelerado em que serão enjauladas as consciências. No século barroco, a máquina conheceu uma aurora que seria apagada pelas luzes da Ilustração. Maquinaria barroca, misto de engenho e fantasia, cálculo e poética. Na modernidade, Valéry atualiza a idéia barroca de mecanismo poético quando afirma ser o poema máquina de produzir sentidos. Das três metáforas para *Avalovara*, duas – a renda e o relógio – têm nas mãos sua feitura; a outra, o palíndromo, exercício mental e visceral, jogo mortal proferido pela boca e guardado pela sede por liberdade. As três espelham analogicamente a criação poética de *Avalovara*.

Artificialismo estrutural: o ludismo da forma perpassa toda a composição. Desde o jogo de voltas e desaparecimentos das linhas narrativas, impulsionadas pelos dois motivos visuais – espiral e quadrado mágico – até os manejos da frase, da sintaxe no torcer, das metáforas proliferantes, ampliadoras, dilatadoras, expansivas, alargantes, da forma desviante e oblíqua de dizer, sugerindo, evocando. Ordem Sinuosa. As personagens estão entre uma e outra instância, também frutos dessa artificialidade. Por definirem-se a partir das linhas narrativas e por assumirem vida na enunciação que reduz ao mínimo a referencialidade. Seres de celulose, vozes, perspectivas. O Iólipo, através do fantástico de sua raridade, elimina quase completamente a “realidade” referencial. Um ser singular, maravilhoso, cruel, que vem ao mundo envolto numa placenta coberta de espinhos, semelhante a um ouriço. Ou ainda o Cara de Calo, misto de velho e menino que, segundo ele mesmo, deu a volta nos espelhos, atravessou-lhes o avesso. Cecília mesmo, amante de Abel, uma das três mulheres de seu intercurso amoroso, traz seu hermafroditismo como selo desse artifício. Nela, “Cecília, conciliam-se contrários. Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso. Enfim: íntegra. Considero-me, ante ela, um ser desfalcado. (...) Não acha os híbridos atraentes?” (p.202). Aqui, o excepcional possível transforma-se em artifício: Cecília é híbrida por, desta forma, servir ao que a narrativa lhe pede. Que na altura do percurso em que Abel a encontra seja cruzamento de duas vias; Somando a de Roos uma nova, outra. Integrando duas partes fragmentadas e buscadas, redimensionadas depois por ☉.

Os personagens de Osman Lins têm sobre a testa o selo da ficção. Impedindo que o tempo e o real os destruam. Pertencem a uma dimensão pouco afeita ao desaparecimento – as narrativas, semantizadoras de nossa memória, fadadas a contínuas metamorfoses. Não são pessoas, mas perspectivas. Pontos, centros de onde se pode observar a unidade, composição múltipla, trama de vozes e centelhas de consciência, fuzilando o negro deserto, habitado, alternando semelhante às estrelas, emergindo e desaparecendo, sua dança infinita.

O caráter artificial dos personagens são extensão contígua do ideal do texto enquanto fabrico. O pai de ☉ é um composto de partes humanas, próteses e metal: “Sei que muitos dos seus ossos são restaurados com placas de metal e que o sangue, obtido através de transfusões, circula em vasos com emendas de náilon. (...) Estimuladores eletrônicos regularizam a pressão arterial e mantêm o coração ativo. Traz enxertos no fígado, nos rins, na bexiga, nos pulmões” (p.294). As personagens obedecem a motivos, de forma quase operística – as linhas narrativas indicam tal retorno cíclico e deslocado – são feitas de traços, liames de consciência, estabelecendo uma existência verbal, essencialmente verbal e, por isso, não menos humana. Técnica retratista que retrai as certezas e o “realismo”, abrindo espaço para a mobilidade, a metamorfose, exigindo do leitor participação mais ativa.

Nas lacunas leitor e leitora agem sobre as imagens que lhes são dadas – quadros por concluir⁷⁵, abertos à significância. Como no quadro *Os Embaixadores* (Fig.3) de Holbein, que Affonso Romano de Sant’Anna nos convoca a ver⁷⁶. Dois homens, um aristocrata e um religioso, pomposamente vestidos e nobremente retratados, apostos sobre um fundo cênico e penumbroso, contrastam com uma distorcida imagem na base da tela. Só o deslocamento, a ação móvel do receptor, deslocando-se no espaço físico, poderá revelar-lhe a natureza da figura disforme. Uma espécie de codificação simbólica: desloca-se e vê-se uma caveira. Linguagem oblíqua, inscrita nas entrelinhas do quadro, crítica e moral barrocas.

O caráter impressionista da linguagem barroca osmaniana constrói personagens processuais, de percussão puramente literal, para assim melhor apreender o humano, movente e hostil a esquadrihar-se. Ambigüidade barroca: por desfocado ou ‘imperfeito’ a perfeição do relato e retrato se encontram. Julius Heckethorn, alemão músico e relojoeiro, projeta seu relógio como uma síntese do cosmo, alegoria do mundo. Pois, apesar da ordem que orienta o mecanismo, acionado de modo a tocar fragmentos da *Sonata em fá menor* (K 462), de Scarlatti, em certos seguimentos do tempo – distendidos a tal ponto que talvez nem toda uma vida possa uni-los e vislumbrar-lhes inteiramente a forma –, ele deve assumir em sua estrutura o acaso, o imprevisto: “Sabemos, todavia, que o relógio de Julius Heckethorn, ou melhor, seus apresto de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor, assenta a idéia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida?” (p.301). Ocioso assinalar aqui a metalinguagem, como em *Natividade, negra*

⁷⁵ Ermelinda Ferreira reconhece na técnica narrativa de Avalovara, principalmente na construção da personagem, a ‘suspensão’, abertura para a participação fabuladora do leitor. In: FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças Compostas – A personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins*. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2000, pp.93-97.

⁷⁶ In: op. Cit., p.51.

rendeira, ou em Loreius, escravo inventor do palíndromo. Três imagens, temporalmente distintas, analogicamente aproximadas da criação.

A força verbal das personagens, artificiosas, e sua fragilidade realista, percebe-se através da mobilidade vertiginosa do foco narrativo. Como se todas as vozes que emergissem da teia do texto traçassem um mosaico musical em que a unidade, o poético, sobressai não como obliteração dos termos que o compõem, mas soma e ressignificação. Muitas vezes os discursos desencontram-se: soma de aparentes monólogos – aparentes. A sobreposição dos fragmentos do discurso de cada personagem pede ao leitor que ele teça a relação entre as partes, espaço ambíguo, onde a comunicação se torna defectiva e, ao mesmo tempo, plenamente poética. Ergue-se, imperiosa, a linguagem, no exercício de sua teatralidade, guilhotinando a referencialidade das personagens num átimo de beleza, apaga as diferenças vocais e se assenhora, contra o ‘realismo’. Só a poesia repercute, só para ela abrem-se as flores de nossos ouvidos, planície, pasto: “ – Dos doze para os treze anos, o rosto do Iólipo começa a ser visível no escuro. Qualquer um pode vê-lo nessas condições. Até ele. / – 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” (p.226). O mesmo recurso de diálogos desencontrados é usado para, numa reunião familiar, expressar a incomunicação que funda as relações entre Abel e seus parentes. Impossibilidade social e metafísica. *Avalovara*, como forma romanesca, expressa o desejo pela palavra plena, simultaneamente espiritual e social, e sua impossibilidade como fundamento da nossa relação com o mundo. Daí nasce o seu signo barroco.

O gosto por palavrar a que se referia Fernando Pessoa não representa o descompromisso de um lance às cegas, de fácil função estética, como alguns quiseram detectar no barroquismo de Góngora. Ao contrário, o lúdico expressa uma aposta simbólica, onde o olhar do jogo é mortal e ninguém pode assumi-lo sem antever a perda. Perda do Sentido e, através justamente do jogo, ganham os sentidos. O barroco instaura, apesar da tensão a que está submetida sua poética, uma perspectiva. Distante do pós-modernismo que a tudo sobrevoa e a nada se atrela, volatizando-se criticamente, em nome de uma crítica total que destruindo os discursos mostra-se incapaz de construir um que não seja o do esvaziamento, onde tudo, igual, equivale-se.

O jogo de palavras não é apenas experimento verbal para seduzir os sentidos em nome da ideologia religiosa – mas a aproximação de uma experiência onde se busca encontrar a correspondência entre palavras e coisas. Resultado: o paradoxo, o ambíguo, múltiplo. É um assombro metafísico, mas também, modernamente, uma vertigem imaginativa. Segundo

Affonso Ávila, o jogo de linguagem barroco converte-se em “fator de encaminhamento de uma informação ou mensagem se não carregada propriamente de intenção social, pelo menos calcada na vivência consciente e apaixonada da realidade”⁷⁷.

Talvez o romance brasileiro de maior barroquismo verbal seja Grande Sertão: Veredas, no qual Severo Sarduy detectou uma verdadeira “exuberância barroca”⁷⁸. Exuberância apontada também no *Opiano Licário* e no *Paradiso* de Lezama Lima. Embora assinalada a diferença da linguagem osmaniana diante de Guimarães Rosa, aos dois toca a linguagem como jogo de possibilidades, artefato, alvo de manejo inventivo. *Avalovara* vaza sua linguagem oblíqua atenção sensível ao significante: “a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares – vida, ave, uva, sonho, hoje, ver –, as letras esparsas, ainda não unas, da palavra vinho, mais tarde a palavra vinho, antes que existisse o vinho – e um dia, de súbito, encontrasse o vinho e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver” (p.82). Jogo com palavras, possibilidade de imantá-las com novos significados. A palavra é lançada e apostada para forçar-se a dizer – ou melhor, dizer-se. Reanimando seus poderes expressivos através do reordenamento – as uvas, o ver, o hoje, as aves, os sonhos. O vinho como síntese, unidade de uma feixe de palavras em relações que dinamizam o sentir.

Nessa linguagem desviante, oblíqua, expansiva, o lúdico transfigura-se várias vezes em codificação, criptografia. Affonso Romano de Sant’Anna nos lembra de uma das 14 peças da *Arte da Fuga* de Bach, em que o compositor grafa engenhosamente as quatro letras do seu nome na partitura, na evolução da melodia (B = si bemol, A = lá, C = dó e H = si)⁷⁹. Esse mesmo recurso, chamada ao leitor/ouvinte para que transforme a leitura numa aventura esmiuçadora, cada frase transformada num mistério potencial, encontramos em *Avalovara*: “R – O – O – S. Ravena, Oviedo, Orléans, Salzburgo. Avenidas desertas, cheias de carros estacionados. As janelas fechadas. Um deserto quase igual ao das cidades de Roos. Reno, Riga, Roma, Rodes, Rotterdam, Ródano, Ruão, ruam e rebentem todas. Único ser humano: o que me segue, sombra. Sagres, Solônia, Sena, Salamanca, Samotrácia, Sodoma, Saragoça, Sèvres, Sídon e Siracusa, sumam” (p.259). O fragmento do percurso de Abel na Europa, em cidades francesas, alemães, italianas e holandesas, codificam ao nível significante a presença

⁷⁷ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. Perspectiva: São Paulo, 1971, p.97.

⁷⁸ SARDUY, Severo. *Escritos sobre um Corpo*. Perspectiva: São Paulo, 1979, p.64.

⁷⁹ op. Cit., p.77.

de Roos. Ela não só está em sua viagem como no discurso que recompõe a viagem, ela mesma uma chegada ilusória. Não são todas as cidades, que em Roos subsistem, frias e vazias? A ressonância da letra inicial e final de seu nome, o R e o S, expressam a procura, as cidades que se enfeixam umas nas outras lançando Abel num labirinto movente.

O cultismo foi uma forma de traduzir a atenção dada pelo Barroco às palavras em seus recursos acústicos e visuais. A relação do barroco com a língua dista da idéia clássica, que a sujeita à lógica. O limite da linguagem barroca é a gramática, o campo do simbólico – ainda assim limite azul, que espelha desafios. José Antônio Saraiva perscruta a relação dos sermões de Antônio Vieira com as potencialidades rítmicas e visuais da palavra, que constituiriam o “discurso engenhoso”⁸⁰. O fundamento lingüístico e artístico do barroco setecentista seria esse discurso do engenho e da agudeza, que dá título a importante obra de Gracián. Antônio, o Saraiva, vê no Antônio, Vieira, um trato tal com a linguagem que cada palavra ocupa, na ordem do discurso, o lugar mais propício a expandir sua significação, como se cada uma estivesse no “lugar que lhe é próprio, como em estado de alerta”⁸¹. Vigília que o discurso vigia, viga do edifício metafórico a lata e rara exploração do signo.

A linguagem barroca é uma engenharia de nós. Que enfeixam o limite e o excesso, a expressão e o vazio comunicativo – labiríntica portanto. Omar Calabrese desvela no nó sua intrincada natureza formativa, pois “se pegarmos em algum nó entre os mais simples, veremos que o verdadeiro problema não é desfazê-lo, mas distinguir por meio de que movimento um único fio parece tornar-se dois”⁸². São as dobras deleuzianas que levam ao infinito, transformando espaços mínimos em monstros de geografias conceituais e sensíveis. O princípio dessa ordem sinuosa, dessa linguagem desviante é o engenho que a potencializa pela expansão semântica e aguda elaboração poética. O barroco oblíquo da linguagem Euclidiana, segundo Lourival Holanda, passa, não obstante a resistência de historiadores em reconhecer o registro engenhoso dessa impura prosa, pelo desvio poético, ampliando onde o conceitual cessa. Forma que o escritor respondeu ao impasse existencial de Canudos – registro barroco que “de uma lógica distinta da habitual, torna o texto euclidiano próximo a nossas preocupações em reaver a cronologia poética das eras imaginárias – tão cara a Lezama Lima – na busca de um registro mais adequado às complexidades da cultura”⁸³.

⁸⁰ SARAIVA, Antonio José. *O Discurso engenhoso*. Perspectiva: São Paulo, 1980.

⁸¹ Idem, p.9.

⁸² CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Martins Fontes: São Paulo, 1988, p.148.

⁸³ HOLANDA, Lourival. *Fato e Fábula*. Edua: Manaus, 1999, p.90.

O labiríntico da estrutura frásica barroca evoca sua complexidade conceitual, social e espiritual. A linguagem barroca de *Avalovara* persegue um real emaranhado em sua complexidade social e existencial, senão para representá-lo – dada a consciência aguda dessa improbabilidade –, ao menos evocá-lo. Fazer com que, por entre a sintaxe tensa e exuberante, contida e escandida, ele rutila.

Em nó, a estrutura lingüística, dobrando-se e desdobrando-se, chega a torcer-se para, em frestas sintáticas, insinuar a diversidade obsedante de quem escreve: “O sol faz-se lâmina entre as folhas. Re – nos milhões de folhas – flete-se” (p.189). A complicação do real encontra na intrincada e torcida ordenação dos vocábulos, relações subvertidas, uma analogia. O reflexo partido entre as folhas não só testifica o gosto pelo detalhismo – impõe às regras da língua uma ruptura abalizada pelas virtualidades do engenho, do dizer.

Severo Sarduy que foi tão teórico do neobarroco moderno identificou alguns processos e mecanismos dessa linguagem oblíqua. Procedimentos que não encontramos em todos os escritores barrocos modernos ou não na mesma intensidade. A **substituição**, a **proliferação** e a **condensação**⁸⁴. Além desses três, dentro de uma perspectiva paródica, a citação. Encontramos esses mecanismos na linguagem barroca de *Avalovara* num uso medido, onde mesmo o espaço da vertigem, do curto, do esplendor sem limite, parece estar no lugar premeditado.

A **substituição** representa uma obliteração do termo mais usual por uma cadeia de signos que não só resgatam aquele dizer da palavra como amplia tal dizer em outras palavras. O exemplo dado por Sarduy está no *Paradiso lezamesco* – o membro viril é substituído por “o aguilhão do leptossomático macrogenitora”. Semelhante procedimento em *Avalovara*, ao referir-se ☉ ao membro de Abel, chama-o de “arpão ereto e elástico, com seu focinho de lobo” (p.76); ou ainda um caule que “continua para dentro, para dentro do ventre, por mais que eu cave com os dedos não o perco, ele continua (onde começa? onde?), impressão de que prossegue pelo corpo adentro, enreda-se em caudas, dá voltas, uma planta, arbusto rijo e vibrátil incrustado no corpo deste homem com flores nas raízes, flores e frutos, flores de um verde carregado, frutos de um rubro semelhante ao dos figos” (p.76). Neste segundo exemplo a radiação da imagem primeira, o caule, derrama-se por toda o feixe metafórico promovendo analogias entre as partes do membro e as da planta. Mais: permite outras comparações que o leitor pode realizar, intervindo numa significação que se abre e expande, embutida. Portador

⁸⁴ op. Cit., pp. 60-67.

do sêmen, de fecundidade e vida – todos termos não expressos, mas impressos nas possibilidades de leitura da imagem.

A substituição ocupa o espaço abismal do **horror vacui**. O signo se refrata, o ‘real’ se esparsa, a percepção concentra-se. É um pedido ao leitor de outra relação com a imagem, intrincada, sinuosa e insinuadora. Também na metáfora barroca o leitor toma papel, teatro aberto para o mundo e para o desejo infinito de significar.

O outro recurso, Sarduy denomina de **proliferação**. Justifica-o por certo desejo barroco em catalogar, somar, como forma de indiciar o real em fuga, “acumulação de diversos nós de significação, justaposição de unidades heterogêneas, lista díspar e colagem”⁸⁵. O empilhamento, justaposição e proliferação de signos que além de emblemar o detalhismo barroco transformam a evocação do mundo em profusão. O mundo a que os olhos das personagens de *Avalovara* estão voltados é prenhe de signos – escrita que precisa ser vivida e recifrada, pois se lhes foge a compreensão não desaparece a necessidade de sinalizar essa falta, essa impossibilidade. A proliferação de Sarduy e dos neobarrocos é notória na tessitura de *Avalovara*: “A cegueira dissipando-se e uma planta medrando no centro do meu corpo, acre raiz, caule vermelho, folhas ásperas, rugosas, planta de chamas, urtiga” (p.20); e “Eu abro as narinas, eu abro os olhos, eu abro a boca, eu abro a garganta, eu abro as artérias, eu abro um espaço, eu abro passagem, eu abro as alas, eu abro as asas, eu abro uma fruta, eu abro uma lucarna (...) uma vala, um sulco, uma cova, um rego, uma frincha, uma brecha, as pernas, abro as pernas, as coxas, os pés, os joelhos, abro o sexo e ele invade a minha carne. Lanço um grito de júbilo” (p.210). As proliferações avançam no terreno movediço do erotismo. Aí, onde o verbo cessa sua validade e outra linguagem, a do corpo, é mais eloqüente. Mas o texto cintila a falta pelo ritmo tímido, entrecortado, **staccato**. Blocos de signos interrompidos pela vírgula que vigia a extensão e talha uma medida – o barroco de Osman Lins sustém esse prazer do palavrar num metro, ou quadrante, talhado com punho fechado, de quem maneja a pena como pluma, vôo preciso – força e atenção.

A proliferação transforma-se também em instrumento de construção das personagens. Roos, amante européia, feita de cidades e dos percursos de Abel por essas cidades européias; Cecília feita de pessoas, em seu corpo híbrido, dádiva e fusão, feita de misérias e esperanças; e ☉, que engloba em seu signo Roos, Cecília e uma terceira mulher. Ela assume a narração no segmento *História de ☉: Nascida e Nascida* – “Projetam-se em minha carne e ossos, ângulos brancos, barras, franjas fulvas, ramos, gamos rubros, coelho, flores, pássaros, folhas

⁸⁵ Op. Cit., p.64.

de cor imprecisa. Um bosque abstrato, onde as coisas surgem, crescem, mas não vivem: não bramam os gamos, as flores não recendem” (p.40). A proliferação em seu corpo de coisas inermes encontrará o sentido quando o amor, através de Abel, anunciar a vida e o vôo do Avalovara, fóssil e adormecido.


Esses recursos barrocos, é preciso dizer, não atendem ao desejo do autor de participar de uma estética que a partir da década de sessenta se expande e conquista novos adeptos e inventa e granjeia pais e percussores. Outra necessidade guia a barroquização do texto osmaniano: a consciência aguda e moderna da defasagem da linguagem frente o real, as lacunas e lucernas da expressão, e o júbilo da linguagem literária e suas potências com o poético como forma de abordagem do mundo, uma translógica, em que a metáfora vasculha e dar a ver a complexidade das coisas. Semelham o artista do séc. XVII e XX por realizarem um prodígio reconhecido por Jacques Stehman, via Affonso Ávila: “o artista do séc. XVI sujeita a sua fantasia a uma forma; o do séc. XVII sujeita a forma à sua fantasia”⁸⁶.

O último recurso arrolado por Sarduy é o de **condensação**. Presente é verdade em textos Joyceanos – todo o *Finnegans Wake* é construído a partir desse princípio – e na obra de Guimarães Rosa. O significante é radicalmente alterado, condensando dois ou mais signos, expandindo-os a nível semântico. Conhecidas “palavras-valises”, agregando num termo vários significados. Perde em exatidão e ganha expressividade. Em *Avalovara*, a condensação não nos é dada, mas elaborada ao longo do texto, o que torna seu uso particular e consoante com o projeto do autor de tornar ser livro uma obra que é processo e testemunho desse processo. O gato que a mãe de Abel, a gorda, traz sempre ao colo é descrito como um macaco. À medida em que as referências ao animal aumentam, ao longo do texto, ele passa a ser chamado de gataco: “Levanto-me e estalo os dedos para o gataco” (p.153). A presença desse gataco, condensação de signos atende ao simbólico que permeia toda a tessitura do texto. A mostra dos usos de tais recursos, barrocos, feita por Osman Lins evidenciam a integração de mecanismos que respondem à unidade projetada pelo autor; não se dispersam ou recorrem até a saturação. Percebemos, mesmo no uso da exuberância barroca, a monitoração crítica trazendo o texto nos arreios da paciência, virtude do artesão.

As subversões das regras sintáticas passam também pelo subjugar a forma à fantasia. Assinalamos a consistência com que a novidade, desde *Nove, Novena*, é empregada na obra de Osman Lins. Fruto de pesquisas estéticas que atendem aos dividendos de sua obra. Os signos gráficos usados em seu livro de narrativas espacializavam o foco discursivo,

⁸⁶ In: ÁVILA, Affonso. Op. cit., p.51.

dinamizando o texto e destronando as divisas de interior e exterior das personagens, transformando o discurso delas, pelo artifício revelado, em voz poética.

A fragmentação sintática, atomização em blocos, expressam a complicação existencial e social a que se submetem as personagens. A morte de Abel e , pelas mãos de Hayano, esposo dela e Iólipo, é anunciada pela dinâmica elíptica da narrativa desde as primeiras páginas. O leito, de amor ou morte, é, para a linguagem, de procusto. Não há medida possível entre ele e o dizer, porque soçobram as palavras nos limites da experiência, nas experiências limítrofes. A ruptura, o torcer, ficam, sinalizando a ausência que o signo não comporta: “na boca um gosto de sangue – tarde de – o gatilho do revólver – agosto? Alameda Franca? eu? (...) e eu com este homem () nus () os joelhos no assoalho enquanto ele pergunta: repetindo, as, palavras ouvidas de outra boca em outra hora cingindo; com tal força meu pulso; que a mão fica dormente o que será? de nós? e eu respondo e soluço como se na verdade fosse o pranto a única. Resposta viável” (p.171).

Toda tessitura de texto barroco traumatiza a tautologia do si mesmo. Tende a expandir-se por outros textos, outras artes. Recorre a ‘perícia’ e tenta valer-se dos mais díspares materiais. A **intertextualidade** assumida compõe uma teia tática de enlacramento em torno do dizer, que no barroco nunca é dizer só. A originalidade não tem, para o barroco, o valor emblemático que o Romantismo depois lhe confere. O filósofo barroco Pascal exprimiu a idéia setecentista de originalidade em seus pensamentos: “Que não se diga que eu nada disse de novo: a disposição das matérias é nova; quando se joga à péla, a bola é a mesma para os dois jogadores, mais um coloca-a melhor”⁸⁷. A novidade provinha da organização possível dada aos materiais que se tinha em mãos. A intertextualidade possibilita um deslocamento em espiral. Quando encontramos tantos versos idênticos em Quevedo e Camões, em San Juan e Sórora Juana, em Gregório de Matos e Góngora, detectamos a transformação a que estão submetidos, dentro da estrutura outra, produzindo um dizer que soma, sempre, ao dito antes outras leituras.

Omar Calabrese reconheceu na intertextualidade e citação barrocas a “voluntária fragmentação das obras do passado para lhes extrair materiais”⁸⁸; pontuando uma relação com o passado muito similar a do artista moderno. Expondo o desejo de renovar o passado para fabricar o presente, “O que significa que não o reproduz – o passado –, mas antes, tirando dele como de um depósito formas e conteúdos esparsos, o torna novamente ambíguo, denso,

⁸⁷ PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. De Esther Lemos. Editorial Verbo: Lisboa, 1972, p.24.

⁸⁸ Op. cit., p.100.

opaco, relacionando os seus aspectos e significados com a modernidade”⁸⁹. A dimensão citacionista barroca e intertextual em *Avalovara* percute de forma variada. Poetas, prosadores, místicos, relojoeiros, cientistas, cantores (Leo Ferré, entre eles), suas obras e seus textos, uma trama confeccionada com apuro e atenção, indiciando uma cosmovisão de mundo, postura artística e humana, onde enredados os personagens se demovem, num cenário lato e saturado de símbolos e referências. Através dos versos de Anacreonte, ditos em Francês, a comunicação com Roos adquire outra luz. A música de Carl Off, transposições do antigo texto latino profano adejam o encontro amoroso de Abel e Θ . Abel afirma que “Na luz com que Rembrandt assina os quadros ou no reflexo das chamas sobre uma peça de metal, sobre uma garrafa, sobre um rosto, inclino-me a ver, é irresistível, ressonâncias de Roos” (p.80). Abel ao passar por cidades italianas exclama, em seu íntimo, “É a pátria de Dante!” (p.46).

As citações e intertextos dinamizam a estrutura da narrativa e envolvem-na com aura pessoal – é com afeto que Abel se refere à obra Dantesca, aos versos de Anacreonte; é chamado por Weigel, amigo alemão moribundo que fala imitando os personagens dostoievskianos, de Liév Nikoláievitch Míchkin. Convertem-se as citações em fios condutores de uma memória literária, extraindo muitas vezes a carga enciclopedista do texto e validando com sua presença a intrínseca relação do humano com as narrativas. Michel Butor afirmava que desde o momento em que compreendemos as palavras até a morte somos feitos de narrativas. Família, escola, vida adulta, velhice. Somos, como os outros, aqueles a quem se pode atribuir um enredo e uma linguagem – incompleta – de gestos e atos. Oblíqua também a estrutura da narrativa, desviante: romance, ensaio literário, livro de viagens, poema em prosa. O hibridismo sempre esteve, no barroco, forçando os textos dos gêneros. O poético, sobretudo, é o ponto convergente desses raios. O cuidado com a linguagem, o ritmo e disposição gráfica, em *Avalovara*, testificam uma prosa poética que, moderna, elide a distância entre prosa e poesia.

A crítica literária de Octavio Paz e Maurice Blanchot, a prosa de Clarice Lispector e Guimarães Rosa – a modernidade literária, desde Rimbaud, Mallarmé e Verlaine, tem subjugado os gêneros, antes instâncias estacionárias, ao poético. Ao tratamento lingüístico que é a literatura, um, segundo Jacques Rancière, “desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso”⁹⁰.

⁸⁹ Idem, p.193.

⁹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. De Raquel Ramallete. Editora 34: São Paulo, 1995, p.27.

Poética e oblíqua a linguagem de *Avalovara*: “levanta-se, vem sobre mim, uma vaga, envolvendo-me, vaga vagarosa, como se contemplada de uma elevação” (p.204). O ritmo, o acento no ‘v’, repetindo *vaga*, embala o ouvido no pendular das ondas que impulsionam a frase, em ondas. O olhar embutido no ritmo promove a visualidade vazada em aliterações. Unidade entre o dito e o escrito tão propagada pela “poesia concreta”, mas pesquisada e explorada muito antes pelo simbolismo. T. S. Eliot, ao afirmar que versos livres só não eram livres, ressaltava a rigidez de um outro código – o do ritmo. Na prosa moderna, o adjetivo pesa e apaga a ação do substantivo; ela entesoura-se com imagens, metáforas e analogias; carrega-se de ritmo, aliterações e assonâncias. Variação da percepção moderna do poético como função da linguagem literária. O barroco moderno inscreve em seu excesso e contenção a distância entre linguagem poética e lugar comum. O barroquismo de *Avalovara* proporciona o encontro com uma linguagem que nos parece re-habitada, recarregada de força inventiva, frases e sintaxe expressivas e distantes das facilidades: “Contínuo e firme, roda ou rio aéreo, o vento alto tange em direção a mim, sobre o canavial imóvel, as enfunadas nuvens” (p.324), e “Linhas como as das mãos cortam o rosto ceroso, cercado pelos cabelos tingidos de vermelho-garança e que tocam os ombros em ondas” (p.285). Escandidas pelo ritmo, perpassado por aliterações e assonâncias: “vozes de gansos e de galos erguem-se em outros quintais sossegados” (p.267), “onde a velhice, sem dó, macera a cera má que somos (...)” (p.51) e “O grifo e as flores do fular em torno do pescoço de Roos rugem e giram” (p.195).

Estrutura rítmica e recursos sonoros dinamizam o texto, conferindo-lhe MOVIMENTO, valor de que todo texto barroco está impregnado. Entre as distinções feitas por Wölfflin entre arte barroca e clássica, a dinâmica vertiginosa, a diagonalidade e ascendência espiralada, estão entre os elementos mais importantes. O barroco foge ao estacionário, recusa o monolítico. Além disso, a proliferação do figural na prosa barroca dá-lhe um movimento formal, inclinação para a dinâmica das conexões.

O movimento da estrutura converte-se em motivo na dilacerada consciência barroca. Sentimos, através da leitura de Quevedo, Góngora e Sórora Juana de la Cruz, a dramaticidade do temporal, ocupado em galopar sobre os sonhos humanos, reduzindo-os a estilhaços de imagem: rosas fenecidas, metais oxidados, violentas figuras tumulares, ossadas. A vida regida pela dinâmica, peso e presença mortífera da ruína. Esmigalham-se vontades e vaidades – tema tão barroco, onde a consciência deste vício prepara o ser para a humilhação e resignação capazes de elevá-lo espiritualmente. Modernamente, o barroco também é levado por um imperioso movimento das formas, incidência das figuras, metáforas e imagens; e do confronto entre imanência e transcendência. A metafísica do barroco moderno é mais larga, não está

condicionada pela ideologia católica. Apresenta-nos uma espiritualidade consoante às visões de mundo expressas nas obras.

O barroco está animado e aspira a romper os próprios limites, seja no texto, seja no mármore. Teatro de sombras, jogo de ilusão, faz correr o olho à velocidade da inventividade que desafia o limite entre real e ilusão. Segundo Bernini “Um homem nunca é tão semelhante a si mesmo como quando está em movimento”⁹¹. A mobilidade das partituras modernas, de Boulez a Karlheinz Stockhausen, como demonstrou Umberto Eco⁹², parece colaborar para a associação da arte moderna com a barroca. A mobilidade das formas além de fundamentar o motivo visual da narrativa – o deslocamento da espiral sobre o quadrado – codifica os personagens num universo em trânsito, multiplicando os símbolos e as possíveis leituras deles. Parecem mesmo as personagens fragmentos narrativos acionados e conectados pelo movimento que a narrativa lhes impõe: “pendem os seus cabelos e voam, vamos sem leis ao longo das paredes, passamos ante os rostos amarelos das fotografias, flutuamos sobre as dalias, roçamos um dos lustres, nosso reflexo impreciso ante o vidro do relógio, o ser alado e bicéfalo, quatro horas e três minutos, meus peitos de mulher e seu membro de homem, ocupamos uma esfera de caprichos e decifrações, rodeiam-nos as máquinas, as vozes e os miasmas da cidade, o Portador, pousamos sobre a lã ordenada do tapete” (p.341).

Ilemar Chiampi reconhece o dinamismo formal e matamórfico no romance de Julián Ríos, *Babel de uma Noche de San Juan*⁹³, onde o foco discursivo muda aceleradamente, através de sinais gráficos e os personagens transformam-se continuamente, durante uma festa, verdadeira apoteose barroca. Todo *Avalovara* está animado pela dinâmica das formas: o discurso de Hermelinda e Hermenilda migra de uma para a outra; Cecília oscila de um sexo para o outro em seu corpo híbrido; Abel, **homo viator**⁹⁴ barroco, erra pelo mundo em busca de uma cidade, que é também um pássaro – quando encontrado, um jardim: “A cidade navega pelos ares, em silêncio, pousa no vale” (p.17).

A peregrinação de Abel coloca-o na trilha moderna: herói hesitante, equilibrando-se sobre o imponderável, desampara-se e tateia com os dedos que escreve, com a mão que sustém a pena tenta soerguer o véu sobre seu rosto. As virtudes do herói clássico se dissolvem frente o movimento vertiginoso das coisas a que está submetido o herói barroco, desnortado – herói da procura: seu destino não está nas mãos dos deuses, mas nos pés de Hermes. Corre,

⁹¹ In: MARAVALL, Antonio. Op. Cit., p.287.

⁹² op. Cit., pp.37-41.


⁹³ In: CHIAMPI, Irlomar. *Barroco e Modernidade*. Perspectiva: São Paulo, 1998, p.41.

⁹⁴ In: MARAVALL, Antonio. Op. Cit., p.292.

contra o tempo, em busca do sentido quase sempre misterioso de sua existência. A lógica do desejo o move e não a da virtude e coragem.

Desejo por elevar-se, por ascender, desejo erótico, desejo por saber – tudo que o tempo rouba e mitiga. Um fragmento de poema de Sórora Juana Inês de la Cruz, *Da censura moral feita a uma rosa e nela a seus semelhantes*⁹⁵, apresenta-nos o sentimento do correr efêmero do mundo, fantasma e câmara onde retumba o nome do que não mais. A rosa, por exemplo, é “Amago de la humana arquitectura, / ejemplo de la vana gentileza, / em cuyo sér unió naturaleza / la cuna alegre y triste sepultura” (Imitação da humana arquitetura / exemplo da mais fútil gentileza, / em cujo ser uniu a natureza / o alegre berço e a triste sepultura). Ou Quevedo com “Ayer se fue; mañana no ha llegado; hoy se está yendo sin parar un punto: soy un fue, y un será, y un es cansado” (Ontem foi-se; amanhã vem apressado; / hoje parte, sem parar num assunto: / sou um foi, um será e um é cansado).

A dramaticidade do olhar humano sobre o tempo traduz-se na dinâmica das formas e imagens. *Avalovara* expressa o sentimento barroco do tempo que foge: “Ó agir humano, ó sucessão das coisas, detende-vos se podeis. Tempo, contraria teu curso, viola teu ritmo, interrompe teu sereno fluxo impassível ou desaba, sem leito e sem comporta, sobre mim” (p.180). A busca de um verbo, uma cidade, do amor, do paraíso. A polarização entre o olhar e o fluxo impassível produzem a dramaturgia temporal barroca, o olhar que fica e perpetua as coisas que se vão, vãs tornadas. Affonso Romano de Sant’Anna relaciona a ascensão da relojoaria no século barroco com o sentimento do efêmero: “Se a angústia da passagem do tempo é nessa época um tema dominante, isso também tem a ver com a popularização dos relógios. São desta época alguns dos mais fascinantes relógios. São praticamente esculpidos com diamantes e esmeraldas, como se se pudesse assim apreender pela beleza o que se dissolve no tempo”⁹⁶.

O relógio de Julius Heckethorn é a principal testemunha do enlace amoroso de Abel e . Posto na sala de Olavo Hayano, impassível, como o fluxo do tempo, assiste à dança amorosa, verdadeira poética corporal, dos dois personagens. Persistindo através dos séculos com sua latente e fragmentada sonata barroca, a de Scarlatti. O relógio de Julius corporifica em sua densa madeira, onde oscila o pêndulo, uma das mais ricas metáforas barrocas: o relógio como olho do tempo. Relógio, segundo, ainda, Affonso Romano, como “olho

⁹⁵ INÊS DE LA CRUZ, Sorór Juana. *Letras sobre o Espelho*. Trad. De Teresa Cristófani Barreto. Iluminuras: São Paulo, 1989, p.181.

⁹⁶ Op. Cit., p.138.

mecânico contemplando como nos esvaímos com nossos sonhos e paixões”⁹⁷. O espelhamento causado pelo tempo, a diferença como uma chaga entre o que foi e o que é, entre o que é e o que será, produz uma relação polêmica entre UNIDADE E DIVERSIDADE. Toda fragmentação barroca, toda multiplicidade, está organizada numa unidade. Essa unidade que a obra de Osman Lins e tantos outros barrocos modernos, como Guimarães Rosa e Severo Sarduy, instauram e que constitui a visão de mundo expressa em cada um destes do concerto pós-moderno, onde os instrumentos, surdos uns aos outros, são levados não pelas necessidades artísticas, mas pelos interesses do agente.

A diversidade que os personagens contém e carregam como estigmas são metáfora do drama existencial, do reconhecimento da ação do tempo e da multiplicidade nossa em nós enredada e sentida: “até que ponto a estrela-do-mar pensa como uma unidade e a partir de que momento adquire a noção, rudimentar, de sua dupla existência” (p.40). O nascimento da consciência, da consciência que conquista o seu drama, reconhecimento de sua condição frente às coisas imprecisas do cosmo circundante – nascimento só possível através dessa bipartição, parto de dor e angústia verbal. A conquista dessa consciência é também a conquista de um verbo. De uma unidade. Mas a unidade barroca não supõe hegemonia da ordem, e sim complicação, **complexidade**. Ou subordinação a leis extraordinárias. A arquitetura barroca é prova dessa relação polêmica entre o todo e a parte.

Ao passar pelo prisma, abisma-se a luz, desvelada em tons de textura insciente. Os personagens de Avalovara espelham no verbo, prisma e refração, a diversidade deles, as muitas significações das coisas: “eu, inserida num jogo de espelhos arbitrário, e onde as interações, por incontáveis, tendem para o esférico, vejo-me, vejo os demais e também vejo a mim mesma no ato de me ver e de ver os que me cercam” (p171). O jogo de unidade e diversidade deflagra um espaço de alternada ciência e desconhecimento. O saber barroco, também um saber de si, oscila entre ser e não-ser, entre conhecer e assombrar-se. O Barroco, como rede de paradoxos, ordem de contrários, em seu século fundamental – o XVII – fez conviverem ciência e fantasia, espírito empírico e ocultismo, misto de alquimia e rigor. Rigor-perícia: mais cobra de si a linguagem barroca por aterrar-se frente o abismo espiritualista e ontológico da expressão, da ausência de expressão. A polarização entre ser e parecer é um desdobramento direto da idéia de unidade e variedade, que Maravall expressa na seguinte equação barroca: “As coisas, os homens, são em determinada circunstância. Sua apresentação circunstancial afeta seu modo de ser; são, por conseguinte, tempo”⁹⁸.

⁹⁷ Idem, p.137.

⁹⁸ op. Cit., p.303.

Caractere outro extraído desse jogo dramático, feito de nuances, em que se enreda o homem barroco, é o do FANTÁSTICO E MISTERIOSO. O esfíngico é traço marcante do barroco. Fala-se no hermetismo, sintático e semântico, de Lezama Lima que, mesmo em sua prosa ensaística, torce a linguagem, tensionando a significação até quase o curto circuito. Faz-nos volver os olhos para o já lido – como em Guimarães Rosa –, afim de entrar no ritmo e no tom de um discurso sinuoso. Discurso que, no caso de Lezama segundo Carlos Fuentes, é a procura da verdadeira história, “la imagen del mundo que conocemos a través del mito. No la cronología visible, sino la invisible. La suma de mitos crea las eras imaginarias donde tiene lugar la otra realidad, la historia oculta”⁹⁹.

Falamos da presença do mítico no barroquismo de *Avalovara*. Todo o Barroco está impregnado do sentimento de mistério. O interesse pela criptografia egípcia transforma-se em febre. Baltasar Gracián afirmava: “O fazer arcano causa veneração”¹⁰⁰. A linguagem barroca enlacrada em torno do sentido, dança rítmica de encobrir e revelar é um convite aos sentidos. Exige do leitor acuidade e atenção. Abel, em *Avalovara*: “O claro e evidente deixa-me frio” (p.193). Abel busca uma imagem oculta de cidade, um amor não revelado. Procura apreender uma linguagem em que se inscrevem as coisas. O mundo converte-se numa língua codificada em infinitas possibilidades. Mundo livro, aberto para os iniciados nos mistérios e nas potências da linguagem. Abel não vê a poesia como exercício lingüístico, ocupação de nefelibatas ou diletantes. A poética e a metáfora mostram-se uma **forma de conhecer**. Não é o conhecimento formalizado que busca, mas um saber sem saber. Um conhecer, uma captação, apreensão em imagem do intraduzível, arredo às malhas, estreitas, do conceito: “– Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas, pela sua índole secreta, da linguagem e assim do conhecimento” (p.193).

Imagem do mundo e escrita secreta: mobilidade entre os signos. Herói barroco, Abel está no encaço de um signo múltiplo – a cidade, o pássaro, o jardim, o amor. Signos moventes. Constelação incessante, seu cosmo é um confronto dramático entre o homem e o que lhe foge à expressão. Procura interminável, iluminada pela lâmpada do amor, os olhos indecisos entre trevas espirituais e passageiras iluminações – o amor? Chama negra que desvenda e oculta, sentido, signo, faltoso, sinuoso.

⁹⁹ FUENTES, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo – Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica: México, 1992, p.219.

¹⁰⁰ In: MARAVALL, Antonio. Op. Cit., p.343.

CLARA ENTRE OS LEÕES

Ergo nas mãos a areia do tempo, desfeita, leve e levada pelo vento noturno. Volteiam na praia ondas ondulantes de azul cobalto. Cabeças despontam do mar como mastros decepados, mirantes de uma embarcação arruinada, prestes a emergir. Guardarei seu rosto por quanto tempo, Clara?

A primeira letra deste nome não codifica o princípio com que adornei a vida? O *c* de colher, carecer, contar, curvar-se, consagrar, Cantar. Rasuras no corpo como chagas que não fecham. Irrisões no tempo, nosso decorrido sobre a terra como um nó. Sentido maior e matiz, no mesmo tempo de uma totalidade. Tentativa de fazer o tempo tombar diante de nossos seres iluminados. Inscrição a fogo na superfície de nossos olhos não mais silentes. Nada, nada poderia tirar-me a memória viva deste encontro. Amor.

Quando escrevo, eu, Fausto, sei que alguém, uma mulher, nesta cidade, enclausurada numa consciência esmagada pela diária execução dos dias, também ergue a mão para descobrir a venda do carrasco. Seu coração tem a dimensão de um pulso fechado, sôfrego, sustentando um lápis ou uma caneta. Quando ela escreve a sua tese, somos nós dois que afiamos a ponta de nossos anseios, nós dois amargamos a precária ação das palavras, nós tornamos evidente, no mundo, a potência do amor. Nós o calamos quando à noite dormimos sobre o nosso texto como sobre o corpo um do outro, desconhecido.

Diante do abajur, mirando o espelho, meus olhos, apesar da luz baça do monitor, podem ver o seu rosto por dentro do meu: sua respiração expande a minha garganta, inflando seu nariz definido e suave. Meus olhos se movem em sua íris, e meu coração pulsa entre seus seios brancos. Ouvirei em sua boca os ecos de um jardim, a textura de uma tapeçaria, a incidência de uma luz, a vida irredutível.

Capítulo IV

O AMOR ESCARPADO

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* (Fig.4) narra a ascese, o amor místico barroco e sua eloquência erótica. A união com o esposo místico arrebatado 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, redizemos, 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 intersemiótico. Código de sinestésias, 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.

Em *Avalovara* os sentidos exercem papel ornamental e fundamental: “Do corpo no meu corpo vem um cheiro de laranjas maduras, mesclado com alfavaca 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” (p.54). A visualidade, o tato, metáforas palpáveis e ricas as texturas, o paladar, o gosto e a língua que se transforma em fruto e passa a ser consumida, os ruídos e polifonia de vozes. Também cheiros, fragrâncias, odores. A composição 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.

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” (p.250). Apesar do estreitamento promovido pela lógica de poéticas classicistas, a arte sempre professou sua inclinação à valorização dos sentidos. A freqüentação mesmo da arte realizada pela filosofia moderna depôs o jugo da razão totalizadora. Renova-se o interesse pelos pré-socráticos, e busca-se rever os parâmetros de apreensão e análise do real. Recorre-se a Vico que de Aristóteles extrai a idéia de que nada chega ao intelecto sem passar pelos sentidos.

O barroco polemizou a racionalidade da ciência moderna, nascida sob seu signo, com a espiritualidade e êxtase religioso. O desejo era o fio desse colar. Um conhecer para chegar-se a Deus, para saber. Erotismo epistemológico, místico e corporal. O cristianismo é a encarnação do conhecimento – o corpo de cristo é uma chaga, a lembrança que nosso próprio corpo é uma chaga aberta, sangrando incessantemente a condição nossa de quedados. Ao mesmo tempo, o corpo é a palavra encarnada da salvação, o cordeiro. Ambigüidade que abaliza o dizer de Octavio Paz: “Em todas as sociedades os dois signos que definem os homens, o signo corpo e o signo não-corpo, entabulam um diálogo encarnado que, às vezes, se resolve num instantâneo e instável equilíbrio”¹⁰¹. O não-corpo que se afasta do corpo para atingir a elevação – contradição – aproxima-se ao corpo, do messias, ao emblema vivo de sua miséria. A Palavra tem agora um corpo, mutilado e ressuscitado.

Octavio Paz também 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 limite¹⁰²). Apoteose, festa. Festa melancólica – as chagas do corpo estão assinaladas com o sangue que rega o encontro íntimo e amoroso. A eloqüência 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 ☉.

¹⁰¹ PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz – As Armadilhas da Fé*. Mandarin: São Paulo, 1998, p.293.

¹⁰² CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Martins Fontes: São Paulo, 1988, p.63.

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”¹⁰³. A linguagem barroca de *Avalovara* não se define só pelo excesso, mas pela confrontação do excesso com uma rígida geometria – linguagem tímida. 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 da mosca. Jogo de lentes convexas e côncavas, imagens aproximam-se enquanto outras distanciam-se – 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 de nós; 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 religioso. 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”¹⁰⁴. Encarnação de uma linguagem impossível.

Octavio Paz, em *A Dupla Chama*¹⁰⁵, 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”¹⁰⁶. A dicção ambígua do barroco permite e instiga essa reversibilidade. *Avalovara*, em sua linguagem tímida 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 sônica que compõe os corpos:

¹⁰³ SARDUY, Severo. *Escritos sobre um Corpo*. Perspectiva: São Paulo, 1979, p.77.

¹⁰⁴ Idem, p.78.

¹⁰⁵ PAZ, Octavio. *A Dupla Chama – Amor e Erotismo*. Siciliano: 1994.

¹⁰⁶ Idem, p.12.

“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 estivais, 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 (...)” (p.107). A linguagem erótica voluteia em torno do sentido, não se entrega, enamora-se por tantos signos quanto o seu desejo por dizer é capaz. George Steiner analisa essa questão e percebe que ‘grandes’ textos eróticos, muitas vezes, não passam de empobrecimento literário, textos que rimam palavrões com chavões – padrões: “O que se apresenta quando se lêem 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”¹⁰⁷.

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. 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” (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.

¹⁰⁷ STEINER, George. *Linguagem e Silêncio – Ensaio sobre a Crise da Palavra*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988, p.92.

A linguagem de carga erótica suprime a crueza pornográfica em favor da sugestão sensorial, metafórica. No barroco, todo erotismo é velado, sugerido e indireto. As reservas da linguagem erótica barroca não só encontram na “elegância” do dizer, como também na admoestação de uma moral rígida – que incita ainda mais o desejoso – sua constituição. Mortificação erótica, arco teso e intenso, podendo romper-se a um suspiro, um olhar, um frêmito. George Steiner ressalta essa tensa imagem 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 (...)”¹⁰⁸. A medida osmaniana, escrita rígida, firme, palmos de cânon, conduz a superabundância barroca à 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, expandindo-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” (p.174). Lezama Lima 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”¹⁰⁹; lembrando um pensamento de Pascal: se a natureza verdadeira está perdida, “tudo pode ser natureza”¹¹⁰. Operação barroca: substituir a natureza por um símile artificial. Que, ao mesmo tempo, a evoque e nos diga algo mais. 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” (p.17).

Sem medo de exceder-nos, poderíamos comparar a importância do amor, na constituição de *Avalovara*, ao da *Divina Comédia*. 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.

¹⁰⁸ Idem, p.92.

¹⁰⁹ LIMA, José Lezama. *A Dignidade da Poesia*. Ática: São Paulo, 1996, p.20.

¹¹⁰ Idem.

O amor consagra o que o erotismo conquista – o corpo do outro com todos os seus fantasmas. Entre os espectros do outro o amor elege o seu, o centro da constelação invisível onde giram as imagens do outro, sempre outras e ameaçando ocupar o eixo desse universo imprevisível. Mas o amor dá corpo aos fantasmas da amante, encarna seu mistério numa forma, onde é cantado e exaltado, nunca revelado. É sempre a uma península que temos acesso, faixa de terra desse continente desconhecido que é o outro. Sem garantia de não nos encontrarmos ilhados, totalmente apartados e à deriva.

Eleição do amor que se transforma nas asas de um vôo vertiginoso. Eleição que não elide a evanescência do objeto amoroso. Abel se pergunta, junto a ☉, ante o eclipse: “Amase 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?” (p.192). Silogismo amoroso e barroco. Octavio Paz 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”¹¹¹.

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” (p.328). O abismo sempre instável entre ela e nós. 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. Enamorados pelo eco sempre distinto um do outro, pelo ruído reconhecido de suas palavras vindas não se sabe de onde, perdidas na infinitude fascinante que o outro nos propõe com os gestos e as inclinações de seu olhar.

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, em seu “Estudos Sobre o Amor”¹¹², onde o homem não nasce amante, e, embora o amor lhe seja um potencial natural – como a fala – necessita-se de aprendizado, de *iniciar-se* no amor, 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” (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.

¹¹¹ PAZ, Octavio. *Sade – Uma mais além Erótico*. Mandarin: São Paulo, 1999, p.32.

¹¹² ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o Amor*. Livro Ibero-Americano Ltda.: Rio de Janeiro, 1960.

Linha metafórica cheia de nós, concentração de significado em cada imagem; a metáfora se irradia, reiterada.

O erotismo como metáfora do ato sexual tensiona o corpo, exige diferença, transformação. Conclama a imaginação, feixe de imagens – as fantasias, os devaneios do corpo em que a imaginação se ocupa, imanta. Manto roto, nosso corpo não encobre o outro, não é possível fundi-lo ao nosso. E talvez não seja isso o que procura o erotismo. Octavio Paz nos diz ser ele pura aceitação, diferente do amor. O amor não apenas deseja como de alguma forma consegue realizar esse prodígio, está no rastro do mito do andrógino original. Deseja fundir os corpos e almas, mas o seu manto é transparente. Envolve o casal como placenta, e cada um permanece unido e dividido simultaneamente no ventre, vácuo de tempo e espaço, que o amor criou. Amor e eleição.

O tema do exílio amoroso é extenso. A plenitude possível no amor assemelha-se a uma ascese religiosa – principia-se, nos dois casos, pelo exílio. Sempre, no entanto, há o liame, o tênue 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” (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 Iólipo, 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. ☉ elege 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, simbólica, expressa o caráter libertador do amor osmaniano. A eleição singulariza o objeto amado e simula a eternidade que lhe está interdita. 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 – olhos cerrados para o impossível, voltados para a transcendência: “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, Asteróide cindida e unificada, eu, eu, dual, eu, uma”. (p.41).

Também o amor participa da construção do traço esfíngico. O outro, ao mesmo tempo que é um acesso, uma via, sem termo ou destino certo, é mistério, desnorteio, perolização do não sabido. Irrisão no nácar indiferenciado da via que cintila e desconcerta. A noção de conhecimento aliada ao amor como espécie de iniciação é antiga. Octavio Paz filia a nossa lírica ocidental amorosa à dos árabes, que teriam influenciado o “amor cortês”, e 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 teológico, mostra-se “a revelação de uma realidade transumana”¹¹³. Tão forte, a influência da arte medieval em *Avalovara*, levou Regine Dalcastagné a compará-lo a uma catedral gótica. Deveríamos reconhecer principalmente na *Divina Comédia* um traço fundamental do amor encontrado em *Avalovara*. Aqui, entretanto, na *Comédia*, o elemento religioso prevalece: poema místico cristão que resplandece sobre o amálgama de Deus e do amor. Esses dois parentescos – o da *Comédia* e 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” (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

¹¹³ PAZ, Octavio. *A Dupla Chama*, p.77.

primeiro em busca de abrigo e do outro; e o correr do tempo, lido nos sulcos de um rosto que desaparecerá, que encontrará um outono intransponível. Mas, luz transfiguradora, o amor alça os personagens, dá-lhe asas, asas de Avalovara.

No barroco pairava sempre a idéia de um conhecimento a ser apreendido, buscado. Dentre tantas coisas, Baltasar Gracián ensinava, no amor, que “a condição de amante tem a metade de diamante, na duração e na resistência”¹¹⁴. Todo o barroco está carregado da idéia de conhecimento, das coisas mais cotidianas até o saber oculto da Alquimia, do religioso e teológico até a ciência e razão. Como todo saber é penso, logo inconcluso: oculto.

O ser amado como portador do amor tem poderes transfiguradores. Emblema dessa ascese, lembrança das penúrias do mundo e esperança de consolação interminável. Nele espelhamos as nossas dores passadas – as acres experiências –, nele encontramos a imagem nossa perdida, eco, as palavras que sob nova luz lustram nosso olhos: “O mundo, agora que seguimos pela praia, vivos, reais, de mãos dadas, difere do mundo que precede este encontro. Uma moeda suja, enterrada há muito tempo e sua nitidez depois de limpa. Vê-se o perfil do rei (que não se via), vê-se a data da cunhagem, vê-se a divisa, o valor (que não se via) e vê-se o brilho do metal. A presença de Cecília revela o mundo oculto” (p.185).

O amor abre seus volumes brancos, pede-nos que apontemos a seta de sua escrita, escrita cortante. Um saber, uma provação, como peregrinar no deserto até a santidade. 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” (p.75).

A metáfora amorosa entretece a busca individual à urgência social e humana. *Avalovara* concatena uma experiência formal radical com o profundamente humano da busca e procura. O que só prova que os grandes textos estão impregnados de sua historicidade – não subjugados a ela. Num tempo de penúrias o amor e a poesia são forças revitalizantes. Alargam os sonhos gregários e dilatam a capacidade nossa de viver.

No *Sermão da Sexagésima*, Vieira nos proporciona uma de suas mais conhecidas alegorias – Deus a luz que clareia o entendimento; o pregador, o espelho que catalisa esse conhecimento e o ouvinte os olhos e sentidos que captam a mensagem. No centro da

¹¹⁴ GRACIÁN, Baltasar. *Arte da Sabedoria Mundana*. Trad. de Ieda Moriya. Editora Best Seller / Círculo do Livro: São Paulo, 1992, p.80.

constelação de *Avalovara* ponhamos o amor como luz clarificadora. Os amantes, espelhos, um devolvendo uma imagem ao outro, simultaneamente olhos e sentidos um do outro. Também aqui o problema está ou no ouvinte-amante ou no pregador-amante: não no amor, força que exige iniciação, trabalho e paciência, paciência de artesão.



Na mata fechada, o labirinto, ouvimos a música do outro, distante e familiar. Partimos ao seu encontro, por entre as paredes escarpadas, rochas vulcânicas que anunciavam talvez, já há muito, as intensidades da paixão. A música parece se mover, e sempre temos a impressão de reconhecer apenas em parte a sua melodia, seu ritmo, sua tonalidade. Num novo percurso da trilha temos mesmo a sensação de que a música é outra, distinta por completo daquela que escutávamos. 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!” (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” (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, “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”¹¹⁵.

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 idéia 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

¹¹⁵ Op. Cit., p.71.

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, perjure” (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” (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 fosse um bolsão, uma lacuna, um espaço – sinuoso e oblíquo – enclacrado 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. Amor barroco no essencial: embate entre transcendência e imanência. 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, multiplicar-se, 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 o outro é ir de mim a ele e, como prova Narciso, de mim a mim mesmo. Espaço amoroso, dinâmico – de encontro.

A noção de amor e 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”¹¹⁶. 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, de mim para o outro e mim mesmo. A densidade lírica de *Avalovara* rompe as amarras da prosa a um senso de ‘realidade’, reduzido e renitente. Provê a literatura brasileira de ricas reservas e ingressa nesse conjunto de cifras multiplicadoras, que vai aumentando ao longo dos anos – Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Raduan Nassar, Milton Hatoun. Poética cortante e lapidar em Graciliano, exuberante e barroca em Raduan. A prosa brasileira conquistou o moderno direito de declarar-se poética, polifonia que ultrapassa os complexos culturais.


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 idéia 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 reconstituição. Acredita Octavio Paz 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”¹¹⁷.


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 – um ponto de luz gritando gratidão numa noite escura.

A eleição é a forma amorosa, a poética dos corpos e almas na via do reencontro. No ‘Cântico de Salomão’, a pastora Sulamita, assediada por três vezes pelo monarca, permanece

¹¹⁶ Idem, p.74.

¹¹⁷ PAZ, Octavio. *A Dupla Chama*, p.74.

fiel ao seu pastor, eleita “lírio entre as plantas espinhosas”¹¹⁸; ela, segundo suas humildes palavras, “apenas um açafraão da planície costeira”¹¹⁹. Gravitam o pastor e Sulamita um para o outro, consagrados num encontro perpétuo mesmo estando separados, ela retida pelo desejo de Salomão em Jerusalém. O amor – um conhecimento oculto feito de súbitas revelações, que esmorece a cada estação como o fruto na plenitude de sua madurez: “nos retiros do rochedo, no esconderijo do caminho escarpado, mostra-me a tua forma (...)”¹²⁰. 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 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”¹²¹.

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. A unidade barroca não totaliza, mas elege um centro de convergência para as partes compositoras, tensão e ponto de fuga. A sobreposição dos sinais alquímicos anuncia na amada o tateio metafísico. 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.

Poderíamos secionar o símbolo em três partes: as hastes, o círculo maior, o centro. Visualmente o sinal incorpora o largo metaforismo. Roos, as hastes, a parte mais exterior, de

¹¹⁸ Tradução do *Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados: São Paulo, 1986, Cân. 2:2, p.888.

¹¹⁹ Idem, Cân. 2:1, p.888.

¹²⁰ Idem, Cân. 2:14, p.888.

¹²¹ CRUZ, San Juan de la. *San Juan de la Cruz, o Poeta de Deus*. Trad. De Patricio Sciadini. Palas Athena: São Paulo, 1989, p.49.

órbita mais afastada; Cecília o círculo, atração e delimitação da busca; e a última o centro para onde converge o símbolo. Constelação microcósmica, poeira e totalidade. Estrutura aberta – nossa interpretação é o risco do olhar que risca o universo e ata as estrelas em traços e formas. Modelando modera, escolhe, elege, dá medida.

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 idéia 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 pára-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. Luz laica no trono em que Vieira reserva, em sua alegoria, para o criador.

Cecília morta, Cecília viva. Cecília é a lembrança do amor caridoso, ela que dedica sua vida a diminuir as “penúrias” do mundo. Se o amor pelo indivíduo significa sair da cerração do si, abandonar o umbilical cordão que nos liga de nós a nós, o amor caridoso, por aquele que nos move na caridade – ou seja, que nos acende a imaginação – tira-nos o tropo nosso, nosso lugar, para lançar-nos nos trapos da miséria do outro, familiar porque num semelhante. Não é a caridade um exercício de imaginação? Construir uma ponte entre a miséria do outro e a dor que intuo, imagino. O encontro com Cecília gera em Abel, na condição que ele, como escritor, assume, uma série de reflexões, de conjeturas 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. A linguagem que lhe exige quase tudo, exceto sua condição de homem, chaga que ela torna evidente, que ela abre com mão dura; a miséria e a dor têm a face contristada de todos os outros como pontos que não cessam de sangrar e para onde ele deve migrar.

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. Portanto: deformadora e unificadora. Conhecer cada um que avança ao nosso lado? Sentir cada um? Amar cada um?” (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, corpo códice, código. 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 (...)” (p.355). A plenitude traz um traço de derrocada. Seria possível dizer que Abel, como o Avolokiteshvara, 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. Sua poeticidade está fincada na historicidade de sua produção. 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” (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” (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.

No cântico de Salomão, o amor de Sulamita e do Pastor consagra o amor individual e metaforiza, segundo os cristãos, o amor de Deus e de Cristo pela sua congregação, e a fidelidade e amor da congregação pelo Pai e pelo filho. Em *Avalovara*, metaforismo semelhante vemos ater 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 escreveu: “Ler corretamente é correr grandes riscos. É tornar vulnerável nossa identidade, nosso autodomínio”¹²². 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.

¹²² op. Cit., p.29.

O RELÓGIO DE JULIUS HECKETHORN

Abandono a escrivaninha e o computador e levo comigo, até a rua, até as sombras que adornam a noite ainda silenciosa, o sentimento irremediável de que nada está terminado. A tese cessa de ser escrita e afirmo veemente para os colegas: “eu a terminei”. Daqui a pouco as ruas se acenderão com os passos de homens e mulheres, das crianças e velhos espoliados.

Olhos, entretanto, seguem-me como se do alto uma ave interceptasse meus passos. Sinto, na madrugada, que a cidade se revela semelhante a uma amante. Posso percorrer seu corpo, ruas, becos, vielas, cruzamentos, toda ela se entrega sem pudor ou medo para aquele que adentra sua tosca topografia com a precaução e o entusiasmo de um estrangeiro. Apesar disso, um centro, por certo não fixo, móvel e deslocável graças a forças que desconheço, permanece indevassável. Tem o diâmetro de olhos, de pássaro. De mulher talvez? O texto dista de mim, do que pretendia. Um barco que, na madrugada, avistasse longe, iluminado, e tentasse, a partir do semblante, compreender suas articulações, sua feitura, a ação de suas engrenagens. Um pássaro que encontrasse subitamente no jardim, desconhecido e sem nomeação ainda. E procurasse entre catálogos a sua espécie, sua filiação.

Não há tempo suficiente para que eu conheça o texto que produzi e possa, sem temor e constrangimento, apresentá-lo diante dos professores e afirmar: “eis a minha tese”. Penso nos fragmentos, as partes que compõem o texto e este percurso de minha vida, dotados de uma unidade, porém incomunicável. Que antevejo entre sombras e que pressinto como os olhos de minha amante, igualmente enredada em seu texto, como os olhos do pássaro, olhos de rapinagem. O relógio de Julius não tocaria um fragmento da sonata barroca? Eu ouviria e me deixaria embalar, ciente de que o fim da peça, a unidade, estaria perdida, evocada em sonhos, como desejaríamos perene o rosto de quem amamos.

EPÍLOGO

(O DIÂMETRO DA ONDA)

“aquilo que precisa viver é, no fundo de sua essência, imagem da dor original e da contradição original, precisando vir aos nossos olhos, órgãos de medida do mundo e da terra, como ambição incessante da existência e como eterna contradição de si própria na forma do tempo, e portanto do devir”.

Friedrich Nietzsche

Há prodígios no olhar e no ouvir que suspendem o saber. Seria possível enumerar as obras iluminadas de forma destruidora por essas visões e rumores esfíngicos. Compendiar livros que são cifras do enigma. Porque toda obra escreve essa linguagem comum: a da dúvida e da origem. Os livros são viagens de retorno e do desconhecido – precisa-se ler nas letras como se navega entre as estrelas, sem garantia, de destino certo. Os livros são mapas, onde a terra em sua totalidade nos apresenta o mundo, mas onde também estão as ondas revoltas, os mares monstruosos, amparados e domesticados pelos quadrantes azuis dos meridianos.

A escrita como um traçado do mundo acaba por converter-se num mundo de traços. Desenrolando-se nos pergaminhos da história a poesia, mácula das margens, ascendendo com o tempo que risca o papel, escreve um outro texto: potencializa aquilo que ingressa na trama simbólica do homem. O livro aparece então como metáfora do Livro. Revelação do Verbo – Criação.

Osman Lins encarava o ato de criação literária como um leão entre jaulas. Ao longo de nosso estudo tentamos ingressar na obra de forma a não burlar a sua ordem, a não ferir a fera, entre grades, com a haste de nossa intervenção. Quatro versos de William Blake ilustram, para nós, a postura do interprete diante da obra: “Veremos, enquanto as ondas / Rugirem e rodopiarem sobre nós, / Um teto de âmbar, / Um piso de pérola”¹²³. Quão difícil encontrar o

¹²³ In: BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Martins Fontes: São Paulo, 1990. p 167.

momento em que o leitor, o crítico, deve levantar a cabeça para encarar a próxima onda, sempre a mais perigosa?

Avalovara exige-nos entrar em sua órbita, participar do movimento, esperar o momento de suspensão, antes que a onda, refazendo-se, quebre sobre si mesma; antes que sejamos levados por uma força que não podemos acompanhar. Assumindo a posição da voz Blakeana, dentro da dinâmica de forma a percebê-la melhor. Incorporando a forma da concha, de uma espiral que acompanha a potência. É preciso, para penetrar a estrutura do livro, não desmontá-la, intervir como o vento no dia, invisível e presente.

Escrever para Osman Lins não era um ato gratuito, mas uma postura existencial. Escrever para ele era como manusear pólvora. E nessa dança entre manufatura e perigo, tudo, de repente, podia ir pelos ares. O inimigo está à vista e é nosso reverso, nossa sombra, a impotência que espreita todo ato. As armas estão à mão: pena, palavras.

O plano barroco do livro é o exorcismo de sua impossibilidade. O escritor foge de uma liberdade precária – a desordem. Maurice Blanchot cerra uma das mãos, para nela indicar o coração do escritor: “O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão ‘doente’ que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo(...)”, ao contrário, “O domínio é sempre da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar”¹²⁴.

O motivo visual sobre o qual se assenta o desenvolvimento da narrativa nos remete à afirmação de Galileu a respeito do mundo: “Está escrito em linguagem matemática e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas.”¹²⁵ O Universo como um grande livro era a idéia de Galileu. Nicolau de Cusa colhe também essa metáfora que perpassa toda a Idade Média, assinalando ser a criação “demonstração do Verbo interior”¹²⁶. Variantes dessa metáfora do universo como livro estão em Lope de Vega e Calderón, que afirmava ser o universo um livro encadernado com onze folhas de safira (as esferas)¹²⁷.

No século Barroco, a metáfora do universo como livro ou encenação desdobra-se, em espelho: o livro como um universo, a encenação como ordem do cosmo. O Barroco produz a reversibilidade da metáfora – imagens como a do lago como céu cobalto de peixes, e o céu como um golfo de gaviões. A metáfora barroca: a imagem posta num salão de espelhos.

¹²⁴ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rocco: Rio de Janeiro, 1987. p 15.

¹²⁵ In: CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Edusp/Hucitec: São Paulo, 1996. p 400.

¹²⁶ Idem. p 397.

¹²⁷ Idem. p 426.

Avistamos, através do barroquismo de *Avalovara*, erguer-se a metáfora reversível, a do livro como universo. O narrador de *Avalovara* aproxima sua estrutura à ordem regente do cosmo.

Escrever as páginas dos livros, tingir os dias com os luzeiros negros de uma caligrafia obstinada, como uma volta à origem, escrever em cascas de árvores. A vigília, porém, não livra a ordem do livro, do mundo, da sombra do caos. O escritor busca salvaguardar sua criação pela mobilidade da ordem, que desloca seu centro cada vez que a espiral não volta-se sobre si mesma. O mundo está sujeito ao informe, como o barco aponta sempre com sua quilha uma linha que ameaça revolver-se em tempestade.

O livro como metáfora do mundo, do universo e do Livro (da criação) é para aquele que escreve um instrumento de conhecimento, e de compreensão do seu mundo. A metáfora sonda. Lezama Lima via na lógica metafórica uma via de entendimento sensível, onde o intelecto e a intuição eram fundidos na caldeira das correspondências¹²⁸. Aquilo que Claude Esteban chamou de lógica da razão poética.

Conhecimento doloroso. Abel sente a presença, em seu livro, de todas as agruras e opressões que o cercam, uma sombra, um vulto, a impotência e o silêncio, um monstro – olha através de seus olhos e dos olhos da mulher que ama, talvez o híbrido de homem e touro, aquele que ameaça a própria criação subitamente transformada em labirinto, como se trouxéssemos um germe de destruição na trama de nosso espírito. Contra esse demônio, a elaboração de uma poética que transfigure o real e suas possibilidades. Dessa tensão, engendra-se a essência barroquista.

Procuramos conjugar entusiasmo e clareza: rigor, portanto. Corremos o risco de pender para um lado – é o risco da crítica contemporânea. A balança, porém, foi feita para pender; seu equilíbrio só é possível no vazio, na falta de sentido que a sobrecarregue. A interpretação barroca de *Avalovara* principia na forma como observamos o livro, **olhar com**. O olhar crítico está sempre habitado – pena alguns acreditarem que é preciso cerrar as portas e jogar o entusiasmo pelas janelas.

O barroco identificado por nós atende a exigências estéticas que se foram apresentando ao escritor, juntamente com o sedimento que lhe formou a consciência artística de artesão. Representa a constituição de uma singular visão de mundo, e uma linguagem igualmente singular na expressividade desse mundo ficcional. Sintonizada com a tendência contemporânea neobarroca em sua reflexão epistemológica, que tem como ponto de partida a poética. Segundo José Ortega o barroco moderno apresentado por Sarduy opõe-se ao

¹²⁸ LEZAMA LIMA, José. *A Dignidade da Poesia*. Ática: São Paulo, 1996. pp 241-244.

histórico, colaborador da monarquia e de sua ideologia santa, imantando-o de potencial revolucionário, “ruptura de la homogeneidad, del logos em tanto que absoluto, la carência que constituye nuestro fundamento epistémico”¹²⁹.

O elemento mítico e simbólico, substrato profundo da linguagem, alijado no mar rumoroso das coisas sem nome, do qual o escritor extrai matéria; e o erotismo, linguagem corpórea do homem e dos signos, potências, desejo, compõem o intrínseco barroco moderno de *Avalovara*. Somam-se outros mecanismos como movimento, postura artística que se assume artifício, tensão entre o sensível e o metafísico.

O mítico amplia a semântica do signo, transforma-o em símbolo. Tem a linguagem por fundamento – porque toda mitologia é uma constelação lingüística. Salta entre os séculos o barroco por converter-se numa forma de pensar a literatura e de validar a escritura moderna – encontro encantatório. Reconhecimento entre os caracteres barrocos e modernos, atualizando o barroco, engendrando o moderno. Ao pensarmos o barroco pensamos o nosso tempo, nossa arte; ao pensarmos nossa arte, resgatamos, transformamos e engendramos o barroco.

O amor encima a estrutura e lhe confere unidade com todas as suas significações, metafísicas, metafóricas. *Avalovara* permitiria também a leitura da influência gótica medieval na sua feitura – explorada de forma mais acurada pelo livro *Garganta das Coisas*, de Regina Dalcastagné. Muitos aspectos do barroco devem ser entendidos como continuidade de caracteres da arte e cultura gótica. Eles participam da configuração barroca de *Avalovara*. Se não podemos entender a arte barroca como simples continuidade da arte medieval, tão pouco nos parece coerente extraí-la de um precedente que emprestou-lhe parte do que lhe molda as feições.

Toda obra é uma perspectiva simbólica de olhar o mundo, um mundo. O que conhecemos por real, um feixe de relações, de perspectivas, de olhares. A modernidade é a tomada de consciência dessa parcialidade demasiado humana e que nos compete tanto quanto nossos sentidos, que sonhamos um dia abandonar em troca da promessa de verdades científicas que pouco ou quase nada conseguiram dizer de nossas verdades simbólicas. A filosofia de Nietzsche martelava essa ferida no final do século XIX: “Será que não vive – o homem – propriamente por meio de um engano constante? Será que a natureza não lhe faz segredo de quase tudo, mesmo do que está mais próximo, por exemplo de seu próprio corpo, do qual só possui uma consciência fantasmagórica?”¹³⁰.

¹²⁹ ORTEGA, José. *La Estética Neobarroca em la Narrativa Hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas, S.A.: Madrid, 1984. p 3.

¹³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos*. Sete Letras: Rio de Janeiro, 2000.

O filósofo Edgar Morin pensa e fala da poética como a alteridade essencial – porque rompe a hegemonia do homo-sapiens. Homem que tem a racionalidade por definição e que pouco se reconhece diante dela. A poética ressuscita o que a racionalidade guilhotina: a poética é a face da razão mais próxima das verdades simbólicas. Morin: “Devemos fazer tudo para desenvolver nossa racionalidade, mas é em seu próprio desenvolvimento que a racionalidade reconhece os limites da razão, e efetua o diálogo com o irracionalizável”¹³¹.

Avalovara como metáfora do mundo põe em evidencia o caráter ontológico da literatura – uma ontologia do sensível, porque um ser de outra ordem. Onde **mythos** e **logos** se fundem: não um ‘Conhecimento’ a literatura, mas uma **forma de conhecer**. De não apartar o racionalismo do mundo sensível, e encarar a capacidade de apreensão do mundo como um poliedro de várias faces. Todas se tocam, e enquanto algumas se tornam evidentes outras mergulham nas sombras.

Iluminar as faces sombrias, que a filosofia e a história esquecem, parece ser a função da poética. A iluminação profana de Walter Benjamin. Que segundo Octavio Paz nos possibilita dar voz a esse silêncio que uivava, essa outra voz, que estende suas águas até os confins e origens do homem. Vigília, daquele que entra em mar bravio, sem saber do temperamento das ondas que o aguardam, buscando o instante, ao menos, de vislumbrar, em meio a essa espiral que se fecha, que retorna ao piso de pérola, aquele céu de âmbar.

BIBLIOGRAFIA:

* Obras de Osman Lins:

- LINS, Osman. Avalovara. Melhoramentos: São Paulo, 1975.
- _____. Avalovara. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.
- _____. Nove, Novena. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.
- _____. O Visitante. José Olympio: Rio de Janeiro, 1956.
- _____. A Rainha dos Cárceres da Grécia. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1986.
- _____. O Fiel e a Pedra. Melhoramentos: São Paulo, 1979.
- _____. Do Ideal e da Glória - Problemas Inculturais Brasileiros. Summus editorial: São Paulo, 1977.
- _____. Guerra Sem Testemunhas. Ática: São Paulo, 1974.
- _____. Evangelho na Taba – Outros Problemas Inculturais Brasileiros. Summus editorial: São Paulo, 1979.
- _____. Um Mundo Estagnado. Imprensa Universitária: Recife, 1966.

* Obras sobre Osman Lins:

- ANDRADE, Ana Luíza. Osman Lins: Crítica e Criação. Hucitec: São Paulo, 1987.
- DALCASTAGNÉ, Regina. A Garganta das Coisas – Movimentos de Avalovara de Osman Lins. Editora UNB/Imprensa Oficial: Brasília, 2000.
- FERREIRA, Ermelinda. Cabeças Compostas – A Personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins. Edição do Autor: Rio de Janeiro, 2000.
- IGEL, Regina. Osman Lins, Uma Biografia Literária. T.A Queiroz Editor: São Paulo, 1988.

* Bibliografia Geral:

- AIRES, Matias. Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens. Martins Fontes: São Paulo, 1993.
- ALEXANDRIAN. História da Literatura Erótica. Trad. de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rocco: Rio de Janeiro, 1993.
- ALIGHIERE, Dante. A Divina Comédia. Trad. Cristiano Martins. Villa Rica Editoras Reunidas: Belo horizonte, 1991, II vol.
- ANDRADE, Ana Luiza. Osman Lins: Crítica e Criação. Hucitec: São Paulo, 1987.
- ÁVILA, Affonso. O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco. Perspectiva: São Paulo, 1971.
- BACHELARD, Gaston. A Terra e os Devaneios do Repouso. Martins Fontes: São Paulo, 1990.

- BARBOSA, João Alexandre. Opus 60 – Ensaios de Crítica. Duas Cidades: São Paulo, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. O Espaço Literário. Rocco: Rio de Janeiro, 1987.
- BROCH, Hermann. Poesia y Investigación. Trad. Ramón Ibero. Barral editores: Barcelona, 1974.
- BRUYÈRE, Jean de la. Os Caracteres. Trad. de Alcântara Silveira. Edições de Ouro: Rio de Janeiro, 1969.
- BUTOR, Michel. Repertório. Perspectiva: São Paulo, 1974
- CALABRESE, Omar. A Idade Neobarroca. Martins Fontes: São Paulo, 1988.
- CALVINO, Ítalo. Se um Viajante numa Noite de Inverno. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.
- CARPENTIER, Alejo. O Século das Luzes. Global: Rio de Janeiro, 1985.
_____. Concierto Barroco. Siglo XXI: México, 1974.
- CERVANTES, Miguel de. O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha. Trad. de Viscondes de Castilho Azevedo. Abril: São Paulo, 1978, p.355.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 14ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1999.
- CHIAMPI, Irlemar. Barroco e Modernidade. Perspectiva: São Paulo, 1998.
- CORTÁZAR, Júlio. O Jogo da Amarelinha. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.
_____. Bestiário. Trad. de Remy Gorga Filho. Circulo do Livro: São Paulo, sd.
- CRUZ, San Juan de la. San Juan de la Cruz, Poeta de Deus. Palas Athenas: São Paulo, 1989.
- CRUZ, Sorór Juana Inês de la. Letras sobre o Espelho. Trad. De Teresa Cristófani Barreto. Iluminuras: São Paulo, 1989, p.181.
- CURTIUS, Ernst Robert. Literatura Européia e Idade Média Latina. Edusp/Hucitec: São Paulo, 1996, p.618.
- DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o Barroco. Papyrus: Campinas, 2000.
- DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.
- ECO, Umberto. A Obra Aberta – Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. Perspectiva: São Paulo, 1991.
- ELIADE, Mercia. O Sagrado e o Profano. Martins Fontes: São Paulo, 1999.
- ESTEBAN, Claude. Crítica da Razão Poética. Martins Fontes: São Paulo, 1991.
- FUENTES, Carlos. Valiente Mundo Nuevo – Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Fondo de Cultura Económica: México, 1992.
- FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. Cultrix: São Paulo, sd.
- GÉRARD, Robert. Les Livres, les Énigmes. Gallimard: Paris, 1978.

- GRACIÁN, Baltasar. El Criticon. Renacimiento: Madrid, 1913.
- _____. A Arte da Sabedoria Mundana. Editora Best Seller/Círculo do Livro: São Paulo, 1992.
- GOMES JR. Guilherme Simões. Palavra Peregrina – O Barroco e o Pensamento Sobre Artes e Letras no Brasil. Edusp: São Paulo, 1998.
- GUIMARÃES ROSA, João. Grande Sertão: Veredas. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.
- HATZFELD, Helmut. Estudos sobre o Barroco. Trad. de Célia Berrettini. Perspectiva: São Paulo, 1988.
- HOLANDA, Lourival. Fato e Fábula. Edua: Manaus, 1999.
- JOLLES, André. Formas Simples. Trad. de Álvaro Cabral. Cultrix: São Paulo, 1976.
- KITSON, Michael. O Barroco. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda: São Paulo, 1979, p.16.
- LEZAMA LIMA, José. A Dignidade da Poesia. Ática: São Paulo, 1996.
- _____. Fulgados. Iluminuras: São Paulo, 1993.
- _____. Paradiso. Edición Crítica de Cintio Vitier. Scipione Cultural: Madrid, 1997.
- LORENZ, F. Valdomiro. Cabala – A Tradição Esotérica do Ocidente. Pensamento: São Paulo, 1946.
- MARAVALL, Antonio. A Cultura do Barroco. Edusp / Imprensa Oficial: São Paulo, 1997.
- MORIN, Edgar. Amor Poesia Sabedoria. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1998.
- NASSAR, Raduan. Lavoura Arcaica. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.
- NIETZSCHE, Fredrich. Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos. Trad. e Org. de Pedro Süsseckind. Sete Letras: Rio de Janeiro, 2000.
- ORTEGA, José. La Estética Neobarroca en la Narrativa Hispanoamericana. José Porrúa Turanzas, S.A.: Madrid, 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José. Estudos sobre o Amor. Livro Ibero-americano: Rio de Janeiro, 1960.
- PAZ, Octavio. A Dupla Chama – Amor e Erotismo. Siciliano: São Paulo, 2001.
- _____. Sade – Um mais além Erótico. Mandarin: São Paulo, 1999.
- _____. Sóror Juana Inês de la Cruz – As Armadilhas da Fé. Mandarin: São Paulo, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas Literaturas. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.
- QUIROGA, José. Alejo Carpentier – Em Busca do Real Maravilhoso. Brasiliense: São Paulo, 1984.

- QUEVEDO, Francisco de. Antologia Poética. Trad. de José Bento. Assírio & Alvim: Lisboa, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. Políticas da Escrita. Editora 34: Rio de Janeiro, 1995.
- SARAIVA, Antonio José. O Discurso Engenhoso. Perspectiva: São Paulo, 1980.
- SARDUY, Severo. Escritos sobre um Corpo. Perspectiva: São Paulo, 1979.
- _____. Colibri. Rocco: Rio de Janeiro, 1989.
- _____. Barroco. Seuil: Paris, 1975.
- SCHLAFMAN, Léo. A Verdade e a Mentira – Novos Caminhos para a Literatura. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1998.
- STAROBINSKI, Jean. As Máscaras da Civilização. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.
- STEINER, George. Linguagem e Silêncio – Ensaio sobre a Crise da Palavra. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.
- TRADUÇÃO DO NOVO MUNDO DAS ESCRITURAS SAGRADAS. Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados: São Paulo, 1986.
- TRIADÓ, Juan-Ramón. Saber Ver a Arte Barroca. Martins Fontes: São Paulo, 1991.
- VALÉRY, Paul. A Alma e a Dança e Outros Diálogos. Imago: Rio de Janeiro, 1996.
- _____. Variedades. Iluminuras: São Paulo, 1999.
- VÁRIOS AUTORES. A Atualidade do Mito. Livraria Duas Cidades: São Paulo, 1977.
- VÁRIOS AUTORES. Poesia Neobarroca Cubana e Rioplatense. Nestor Perlongher (org.). Iluminuras: São Paulo, 1991.
- VÁRIOS AUTORES. Moralistas Espanhóis. Trad. de Acácio França. Clássicos Jackson: Rio de Janeiro, 1949.
- VICO, Giambattista. Pensadores – Princípios de (uma) Ciência Nova. Trad. de Antonio Lázaro de Almeida Prado. Abril: São Paulo, 1979.
- VINCI, Leonardo da. Obras Literárias, Filosóficas e Morais. Trad. de Roseli Sartori. Hucite: São Paulo, 1997.